
ANNALES
UNIVERSITATIS MARIAE CURIE-SKŁODOWSKA
LUBLIN – POLONIA

VOL. XIV, 2

SECTIO L

2016

KS. PIOTR SPYRA

*Religijne inspiracje w twórczości muzyków jazzowych*¹

Religious inspirations in the works of jazz musicians

Pamięci Drogiej Pani Profesor Beaty Dąbrowskiej

W mojej pamięci zapisała się jako osoba cierpliwa, o dobrym sercu, a jednocześnie wymagająca. Połączenie tych dwóch cech jest wyrazem mądrości i pedagogicznej miłości: przyjmuję cię jakim jesteś, ale nie godzę się na to, byś był taki, jaki jesteś – chcę, abyś się rozwijał. W wypadku nauczyciela akademickiego takie zestawienie potrafi wnieść studenta na wyżyny pracy nad sobą, czego owocem może stać się jego wszechstronny rozwój, a co w chrześcijaństwie nazywa się formacją integralną człowieka.

Dziękuję Bogu, że od pierwszych chwil moich studiów w Instytucie Muzyki UMCS Pani Profesor darzyła mnie wielkim zaufaniem i sympatią, przyjmując w poczet studentów jazzu i angażując do różnych inicjatyw i występów. Mam nadzieję, że Jej nie zawiodę – i to, co otrzymałem podczas wykładów, będę w stanie przekazać dalej, aby ewangelizować pięknem i potęgą muzyki.

¹ Artykuł jest nieznacznie zmodyfikowaną wersją mojej pracy magisterskiej. Zob.: P. Spyra, *Religijne inspiracje w twórczości muzyków jazzowych*, Lublin 2016, praca magisterska napisana pod kierunkiem dr Jadwigi Jasińskiej w Instytucie Muzyki Wydziału Artystycznego Uniwersytetu Marii Curie-Skłodowskiej.

Tak po ludzku patrząc, Jej pobyt na ziemi był stanowczo zbyt krótki. Ufam jednak, że pozostawiła po sobie trwałe dziedzictwo. W sercach studentów zawsze będzie pełne szacunku i wdzięczności miejsce dla Pani Profesor – Dyrektor naszego Instytutu.

Wstęp

Czy jazz może mieć coś wspólnego z religią? Pierwsze skojarzenia przeciętnego odbiorcy muzyki zdają się sugerować, że gatunek ten niezbyt dobrze nadaje się do wyrażania duchowych wartości. W kulturze masowej jazz postrzegany jest bowiem jako „muzyka barowa” lub „muzyka dziwaków”, dlatego ideały muzyki sakralnej, utożsamiane choćby z chorałem gregoriańskim czy majestatycznym brzmieniem organów, wydają się w tym wypadku bardzo odległe². Nieco głębsza refleksja nad tym zagadnieniem prowadzi jednak do zupełnie innych spostrzeżeń: jazz wyrósł właśnie z muzyki religijnej, a przez swoją swobodę twórczą (improwizację, czyli współtworzenie z innymi muzykami w czasie rzeczywistym) może stać się niezwykle ekspresyjnym środkiem wyrazu religijnych uczuć.

W niniejszym studium pragniemy przyjrzeć się tej problematyce i ukazać, w jaki sposób religia inspirowała i nadal inspiruje twórczość wielu muzyków jazzowych. Trafnie ujął to publicysta i znawca jazzu Krystian Brodacki:

„Jak wielokrotnie miałem okazję się przekonać, jazzmani bardzo interesują się kwestiami duchowymi, religiami, rytuałami. Szukają źródeł swojego talentu, wyjaśnienia tajemnicy, jaką jest tworzenie muzyki, szczególnie tej improwizowanej; szukają oparcia i sensu swego życia. Jest to zjawisko zbyt powszechne, by nie traktować go poważnie. Ma ono zarazem wiele różnorodnych imion; nie sposób wyznaczyć jednego kryterium, podług którego dałoby się je syntetycznie ująć”³.

Opinia ta jest jak najbardziej słuszna, gdyż faktycznie wielu muzyków nazywa swoje utwory religijnymi tytułami, tworzy dzieła na użytek religijny (jazzowe msze, koncerty sakralne itp.), opatruje swoje płyty podziękowaniami i dedykacją dla Boga czy korzysta z instrumentarium, skal i stylów wykonawczych charakterystycznych dla danej religii bądź nurtu duchowości (medytacje dalekowschodnie, raga itp.).

Pierwsza część artykułu (*Jazz a religia*) poświęcona jest ogólnym relacjom między muzyką a religią. Najpierw zostanie poruszone zagadnienie służebnej roli

² Zob. J. Merecki, *Jazz i duchowość*, „Ethos” 2006, nr 73-74, s. 293.

³ K. Brodacki, *W poszukiwaniu prawdy*, *ibid.*, s. 303-304.

muzyki względem religii, z wykorzystaniem badań etnograficznych i wiedzy z zakresu religioznawstwa. Następnie przybliżone będą najważniejsze filozoficzno-teologiczne próby wyjaśnienia fenomenu muzyki; na podstawie badań ks. Joachima Waloszka zreferujemy najważniejsze odpowiedzi na pytanie: w jaki sposób religia może przysłużyć się muzyce⁴. Na zakończenie tej części zaprezentujemy pewien wgląd w religijne korzenie jazzu – ukażemy, jak na przestrzeni historii układały się wzajemne relacje muzyki jazzowej i religii, w sposób szczególnie chrześcijaństwa.

Drugą część pracy (*Twórczość muzyków jazzowych w kontekście różnych religii*) wypełnia omówienie sylwetek najważniejszych jazzmanów związanych z konkretnymi religiami, wraz z próbą opisanego tego, co dana religia wniosła w życie i twórczość muzyków. W kolejno prezentowanych partiach artykułu rozpatrywany problem odnoszony będzie do następujących wyznań: chrześcijaństwa, islamu, buddyzmu, hinduizmu i scjentologii. Uwzględniona zostanie nadto jeszcze jedna kategoria: własne systemy religijne, gdyż poglądy niektórych muzyków nie mieściły się w obrębie określonej religii, w konsekwencji konstruowali oni swoje własne systemy wierzeń.

Przy omawianiu wpływu poszczególnych religii na twórczość muzyków jazzowych przyjęta została metoda polegająca na wyodrębnieniu grupy reprezentatywnej, która w przekonaniu autora najlepiej wyraża ideały danej duchowości⁵. Jako kryteria wyboru przyjęto tu przede wszystkim status „gwiazdy” w świecie jazzu oraz intensywność oddziaływania danej religii na twórczość muzyka. Są to poniekąd subiektywne kryteria, lecz z powodu ograniczonej objętości niniejszej pracy, wydają się uzasadnione.

I. Jazz a religia

Muzyka jest obecna we wszystkich znanych nam kulturach. Towarzyszy człowiekowi w życiu codziennym, pełniąc najrozmaitsze funkcje, stanowi nieodłączną część magicznych rytuałów, ceremonii religijnych, służy zarówno rozrywce, jak i wywoływaniu głębokich przeżyć religijnych i estetycznych⁶. Większość

⁴ Zob.: J. Waloszek, *Teologia muzyki. Współczesna myśl teologiczna o muzyce*, Opole 1997.

⁵ Metoda zastosowana w niniejszym artykule zbliżona jest również do tzw. zogniskowanego wywiadu grupowego (potocznie zwana metodą focusową), stosowana powszechnie w badaniach jakościowych w psychologii, socjologii oraz badaniach społecznych. Istotną różnicą jest to, że autor (moderator badań) sam wybierał osoby, które mają stanowić grupę reprezentatywną. Zob.: J. Lisek-Michalska, *Focus – sztuka czy metoda?*, „Ruch Prawniczy, Ekonomiczny i Socjologiczny” 64: 2002, z. 1, s. 311-326.

⁶ P. Podlipniak, *Czy muzyka ma charakter uniwersalny?*, [w:] *Filozofia muzyki*, red. K. Gućzałski, Kraków 2003, s. 113.

przekazów rozmaitych kultur dotyczących kosmogonii zawiera pewnego rodzaju akustyczne obrazy próbujące opisać początki świata, zwierząt i człowieka. Wszędzie tam użyte są takie słowa, jak szum, dźwięk, głos czy muzyka⁷. Liczne znaleziska archeologiczne, m.in. wczesnopaleolityczne flety czy idiofony, niektóre liczące sobie ponad 60 tysięcy lat, zdają się potwierdzać, że muzyka towarzyszyła człowiekowi od zarania dziejów⁸. Zaskakującym faktem ustalonym przez historię i etnologię religii, a potwierdzonym częściowo przez archeologię, jest absolutnie powszechne w sensie historycznym i geograficznym występowanie objawów religijności człowieka⁹.

Na podstawie powyższych stwierdzeń można zatem postawić tezę, że skoro zarówno muzyka, jak i religia towarzyszą człowiekowi od początku dziejów, to zachodzą pomiędzy nimi pewne związki. Treścią niniejszej partii artykułu będzie przybliżenie owych wzajemnych relacji wraz z próbą odpowiedzi na pytania: dla czego muzyka występuje w każdej religii i jest tak ważnym sposobem ekspresji religijnych uniesień oraz co wniosła religia w proces historycznego kształtowania się muzyki jazzowej?

Muzyka w służbie religii

Pierwszym światłem, które pomoże zrozumieć fenomen łączności muzyki z religią, jest wypowiedź Ter Ellingson otwierająca artykuł *Music and Religion* w *The Encyclopedia of Religion*¹⁰. Autorka zauważa w niej, że muzyka i religia są ściśle ze sobą połączone, tak w swej złożoności, jak i różnorodności. Trudno zdefiniować każdą z nich. Wyznawcy religii słyszeli muzykę bogów oraz kofonię złych duchów. Dzięki muzyce wielbili czyste formy duchowe oraz potępiali to, co nieprawe. Z takim samym entuzjazmem wykorzystywali muzykę dla oddawania czci bogom, jak też do wyeliminowania dzięki niej działania zła w swoim życiu (zarówno religijnym, jak i świeckim). Muzyka spełniała zatem rolę kultyczną – była nośnikiem modlitw i przekleństw. Jej magiczna siła w rękach kapłanów czy czarowników mogła być narzędziem oddziaływania na innych. Wykonywana przez wodzów i kapłanów stanowiła rodzaj „wyższej muzyki” (dziś moglibyśmy

⁷ J. Gelineau, *The Path of Music*, „Concilium” 1989, nr 2, s. 136.

⁸ A. Häusler, *Musikarchäologie, III. Paläolithikum und Mesolithikum*, [w:] *Die Musik in Geschichte und Gegenwart. Sachteil*, red. F. Blume, t. 6, Kassel 1997, s. 838.

⁹ M. Rusecki, *Homo Religiosus*, [w:] *Leksykon teologii fundamentalnej*, red. M. Rusecki, Lublin – Kraków 2002, s. 522-533.

¹⁰ T. Ellingson, *Music and Religion*, [w:] *Encyclopedia of Religion*, red. L. Jones, Nowy Jork 2005, s. 6248 i nast.

ją nazwać muzyką „profesjonalną”¹¹. Muzyka ma tu rolę twórczą – muzyk jest współtwórcą obrządku religijnego, tak samo jak prorok, kapłan, myśliciel czy mędrzec. Dlatego też różnice między wierzeniami mają swój odpowiednik w odrębności samej muzyki, w jej wykonaniu i formach¹².

Ilustracją powyższych słów jest praktyka wprowadzania siebie i innych w trans – rodzaj rytuału religijnego w wielu pierwotnych formach szamanizmu, służący jako duchowy egzorcyzm, doświadczenie bycia „zawładniętym” przez boskie istoty, metoda uzdrawiania oraz ryt inicjacyjny¹³. Zjawisko to miało bardzo szeroki zasięg geograficzny, czego przykładami są: wywodzący się z Afryki kult *Candomle* w Brazylii, afrykański kult *Orisha*, szamanizm z Syberii i Tybecie, starożytne greckie *misteria*, duchowe koncerty *sufi* na Bliskim Wschodzie¹⁴. Muzyka w takim rozumieniu była tajemną sztuką i językiem, który mógł słowami wyrazić to, co niewyrażalne. Dzięki niej człowiek mógł poprzez śpiew, taniec, okrzyki i modlitwę „zatopić” się w boskości, jednocześnie jakby unicestwiając siebie. Najbardziej widać to zjawisko w religijnej muzyce tybetańskiej, w której nie ma żadnego dźwięku będącego wynikiem osobistych doświadczeń i odczuć. Jest to wynik buddyjskiej ezoteryki, o którym pisze Lama Angarika Govinda, znawca Tybetu:

„Buddyzm tybetański traktuje człowieka nie jako pojedynczą, istniejącą dla siebie figurę, lecz zawsze w odniesieniu do jego uniwersalnego tła. Podobnie tybetańska muzyka rytualna – nie zajmuje się ulotnymi emocjami ograniczonej czasowo indywidualności, lecz wiecznie obecnymi, bezczasowymi jakościami życia uniwersalnego, dla których nasze osobiste radości i cierpienia nie odgrywają żadnej roli. Dzięki niej dochodzimy ponownie do zetknięcia ze źródłami rzeczywistości w najgłębszej istocie naszego jęstestwa”¹⁵.

Przy tej okazji warto wspomnieć o symbolice instrumentów, która dobrym i pokojowym bóstwom przyporządkowała jedno (np. rogi z muszli, większe bębny), a bóstwom strasznym i złowrogim inne instrumenty (np. krótkie trąbki, ostrzej

¹¹ M. Kowalska, *ABC historii muzyki*, Kraków 2001, s. 18.

¹² Por.: J. G. Fraser, *The Magic Art. In the Golden Bough*, Nowy Jork 1919.

¹³ J. L. Friedman, *Music in Our Lives: why we listen, how it works*, Jefferson 2015, s. 156-157.

¹⁴ D. J. Haynes, *Creativity at the intersection of art and religion*, [w:] *The Oxford Handbook of Religion and the Arts*, red. F. B. Brown, Oksford 2014, s. 116.

¹⁵ A. Govinda, *Der Weg der Weisen Wolken*, Monachium 1975, s. 59. Cyt. [za:] A. Zwoliński, *Muzyka religijna*, [w:] *Muzyka i śpiew kościelny. Kształcenie organistów*, red. J. Ziomy, Sandomierz 2004, s. 76. Cytaty z tekstów obcojęzycznych podane są w tłumaczeniach autora niniejszej pracy, jeśli nie odnotowano inaczej.

brzmiące bębny). We wspomnianej już ezoteryce Tybetu porozumiewaniu z bóstwem służył specjalny styl wokalny *Yang*, posiadający dźwięczną głębię dzięki zastosowaniu szczególnej techniki głosu. Wymagało to od śpiewaka w pełni odprężonego ciała, swobodnego oddechu i zdolności doskonałej koncentracji¹⁶.

Inne podejście do muzyki mającej zastosowanie podczas nabożeństw mających człowiekowi umożliwić spotkanie z bóstwem przedstawia chrześcijaństwo. Wynika ono z radykalnie odmiennej antropologii i teologii. Wyrazicielem tych poglądów jest wybitny teolog – Joseph Ratzinger (Benedykt XVI). Zauważa on, że w wielu formach religii muzyka złączona jest ze stanami odurzenia czy ekstazy¹⁷. Nieograniczone otwarcie ludzkiego bytu, na które nastawiony jest właściwy człowiekowi głód nieskończoności, ma być zrealizowane przez święte obłąkanie, szal rytmów i instrumentów. Tego typu muzyka – w jego przekonaniu – burzy granice indywidualności i osobowości; człowiek uwalnia się przez nią od ciężarów świadomości. Muzyka staje się ekstazą, uwolnieniem od własnego ja, utożsamieniem się ze wszystkim. Powrót tego typu muzykowania w bardziej świeckiej formie przeżywamy dzisiaj w muzyce rock i pop, której festiwale są antykultem mającym na celu to samo – uciechę niszczenia, likwidację granic powszedniości i iluzję wyzwolenia poprzez uwolnienie swojego ja, w dzikiej ekstazie hałasu i tłumy. Przeciwnieństwem tego jest muzyka, która odpowiada liturgii Wcielonego Słowa i wywyższonego na krzyżu Chrystusa. Ta muzyka czerpie z innej, potężniejszej i szerzej zakrojonej syntezy ducha, intuicji i materialnego brzmienia. Ma ona na celu integrację człowieczeństwa i wyzwolenie płynące z wiary we Wcielone Słowo. Jest to wysiłek samej prawdy, który z jednej strony integruje zmysły w ducha, z drugiej zaś – nie chce być samym tylko uduchowieniem, lecz integracją zmysłów i ducha w taki sposób, żeby jedno i drugie razem stały się osobą. Wtedy to – według autora – zmysły otrzymują nową głębię i sięgają nieskończonych horyzontów duchowej przygody. Dzięki tej integracji człowiek otrzymuje udział w nieskończoności i staje się całkowicie sobą. Taka muzyka przynosi człowiekowi oczyszczenie i podnosi go ku górze. Nie jest ona efektem chwili, lecz owocem uczestnictwa w historii. Nie urzeczywistnia się poprzez pojedynczego człowieka, lecz tylko we wspólnocie z innymi. Taką w mniemaniu teologa z Ratysbony jest muzyka zachodniuropejska, począwszy od chorału gregoriańskiego, poprzez muzykę katedr i wielkiej polifonii, muzykę renesansu i baroku, aż po Brucknera i nowe syntezy tego wielkiego bogactwa¹⁸. Ten, kto został przez taką muzykę trafiony, doświadcza w głębi duszy prawdziwości wia-

¹⁶ P. M. Hamel, *Przez muzykę do samego siebie*, Wrocław 1995, s. 99-107.

¹⁷ J. Ratzinger, *Das Fest des Glaubens*, Einsiedeln 1981, s. 86-111.

¹⁸ *Idem*, *Liturgia i muzyka kościelna*, „Ethos” 2006, nr 73-74, s. 26.

ry, choć być może upłynąć musi jeszcze sporo czasu, zanim zdoła to przekonanie potwierdzić rozumem i wolą.

Muzyka odgrywała ważną rolę nie tylko podczas nabożeństw religijnych, lecz w przekazywaniu mitycznych treści. Dla wielu ludów czas dzielił się na czas świecki (zwykły) oraz świąteczny (sakralny). Czas święty nie istniał „od zawsze”, lecz pojawił się wraz z *gesta* – boskimi działaniami, upamiętnionymi przez dane święto. Przykładem tego są pory roku – cyklicznie, co roku, świat odnawia się, odzyskuje pierwotną świętość, powraca do swoich początków¹⁹. Szukając źródeł takiego porządku świata, człowiek sięgał do mitów opowiadających święte historie, a zwłaszcza początki świata i człowieka. Widział w tym również pewną siłę, która dzięki poznawaniu i naśladowaniu historii bogów miała przemienić go w prawdziwego człowieka²⁰. Wielką rolę odgrywała tu muzyka, która stała się sposobem wyrażenia tych mitycznych opowieści. Starodawni pieśniarze (najczęściej po zażyciu środków, które miały „wspomóc” natchnienie) potrafili przez wiele godzin, a nawet dni, opowiadać mityczne historie świata. Lapońscy i fińscy śpiewacy przed śpiewaniem run *Kalevali* zwiększali swą wytrzymałość, spożywając muchomory. Z kolei jeden ze śpiewaków mitów z Zagrzebia, w ciągu 30 dni był w stanie „przedyktować” 90 pieśni – 80 tysięcy wierszy (dwukrotnie więcej niż *Iliada* i *Odyseja*)²¹. Trafnie opisuje to zjawisko badacz kultur i mitów, Kazimierz Moszyński:

„W Azji śpiewa nieomal cały lud, a pieśni jego oddzielne, zwarte w sobie całości wynikają lub zanikają, jak gdyby wynurzając się i tonąc w niespokojnym morzu epicznego tworzywa. W mgławicach epicznej materii wykrystalizowały się tam od dawna pewne trwałe jądra. W epice kirgiskiej – opisy: bohaterów, ich rumaków, towarzyszy, ich śmierć i zmartwychwstanie, wyprawy po dziewczynę, żonę; walki i uczty zostały ustalone, stanowiąc rodzaj skrzepów wśród płynnej jeszcze uczty”²².

Wiele wzmianek o muzyce, stanowiącej od starożytności istotny element ludzkiego życia, znajduje się również w Biblii – świętej księdze wyznawców religii Mojżeszowej i chrześcijaństwa. Lud Starego Przymierza zawsze znajdował upodobanie w muzyce, która zajmowała stałe miejsce w wydarzeniach życiowych: praca w polu, przy żniwach, winobranie (Iz 9, 2; Sdz 9, 27; Jer 31, 4),

¹⁹ Zwoliński, *op. cit.*, 74.

²⁰ M. Eliade, *Sacrum, mit, historia. Wybór esejów*, przeł. A. Tatarkiewicz, Warszawa 1974, s. 86-113.

²¹ Zwoliński, *op. cit.*, 74.

²² K. Moszyński, *Kultura ludowa Słowian*, t. 2, cz. 2, Warszawa 1968, s. 754.

towarzyszyła wyprawom wojennym i bitwom (Wj 15, 1-18; Sdz 5; 1 Sm 18, 6; Jdt 15, 12-16.17), wykonywano ją podczas świąt i rodzinnych uroczystości (Hi 21, 12; Iz 22, 13; Jer 31, 13; Ps 69, 13), na zaślubinach (Ps 45; 1 Mch 9, 39) i na pogrzebach (2 Sm 1, 17-27). Towarzyszyła ona również najważniejszym wydarzeniom historii zbawienia: objawieniu Jahwe na Górze Synaj pośród grzmoty, błyskawic i dźwięku „potężnej trąby” (Wj 19, 16-19) oraz wyjściu Izraelitów z niewoli egipskiej (Paschy), kiedy to Mojżesz wyśpiewał swoją pieśń (Wj 15, 1-8), uważaną przez wielu za najstarszy natchniony hymn wyśpiewany przez człowieka²³. Muzyka była obecna także przy wprowadzaniu Arki Przymierza do Jerozolimy: „Tak Dawid, jak i cały dom Izraela tańczyli przed Panem z całej siły przy dźwiękach pieśni i gry na cytrach, harfach, bębnach, grzechotkach i cymbałach” (2 Sm 6, 5). Sam Dawid przedstawiony jest z kolei w Biblii jako muzyk i prawodawca, który wprowadza muzykę do kultu, realizując wolę Jahwe (2 Krn 29, 25n).

Wśród śpiewanych modlitw Starego Testamentu wyróżnia się jedna księga, zawierająca 150 psalmów (gr. *psalmos* od *psallein* – wprawiać w ruch instrument muzyczny), czyli poematów (kantyków) wykonywanych z akompaniamentem muzyki. Jest to własny śpiewnik Biblii – psalterz, który nie tylko zrodził się z praktyki śpiewu liturgicznego i muzykowania, ale zawiera również istotne elementy teorii muzyki powstałej w wierze i dla wiary²⁴. Autorstwo największej liczby psalmów (73) przypisuje się królowi Dawidowi. W poetycko-muzycznej formie wyrażone są tu modlitwy uwielbienia, pochwalne, dziękczynne i błagalne, wyrażające postawę ufności, żalu, pokuty, lamentsy żałobne i pogrzebowe oraz skargi. Wywarły one ogromny wpływ zarówno na kulturę Żydów, jak i później chrześcijan²⁵. Joseph Ratzinger dowodzi, że hebrajskie słowo *maskil*, przetłumaczone na greckie *psalme synetos*, a potem na łacińskie *psalme sapiente* (współczesne tłumaczenia: śpiewajcie pieśń psalmiczną, śpiewajcie jak tylko potraficie najpiękniej, śpiewajcie pieśń pełną arcyzmu, śpiewajcie dobrze), sprawiło, że w świadomości Kościoła pojawił się postulat, aby muzyczny wyraz oddawanej Bogu czci odznaczał się wysokim poziomem artystycznym²⁶.

Chrześcijanie przejęli żydowskie zwyczaje śpiewu podczas świętowania i tym sposobem muzyka na stałe zagościła w Kościele, znajdując swoje szczególne miejsce w ramach liturgii. Biblijnym fundamentem tych praktyk jest choćby to, że pierwsza Eucharystia – jak relacjonuje św. Marek – zakończyła się śpiewem:

²³ J. M. Nielen, *Gebet und Gottesdienst im Neuen Testament*, Fryburg 1963, s. 209.

²⁴ J. Ratzinger, *Nowa pieśń dla Pana. Wiara w Chrystusa a liturgia dzisiaj*, przeł. J. Zychowicz, Kraków 2005, s. 154.

²⁵ Por.: K. Bukowski, *Biblia a literatura polska*, Warszawa 1990, s. 127-155; J. Sadzik, C. Miłosz, *O psalmach*, [w:] *Księga psalmów*, Paryż 1981.

²⁶ Ratzinger, *Nowa pieśń dla Pana...*, s. 155 i nast.

„Po odśpiewaniu hymnu wyszli w stronę Góry Oliwnej” (Mk 14, 26; por. Mt 26, 30). Była to najprawdopodobniej część wielkiego *Hallelu*, skomponowanego z Psalmu 112 lub Psalmu 115-118, stanowiąca część tradycyjnego świętowania uczty paschalnej²⁷. Podobnie czyniły inne biblijne postacie Nowego Testamentu: śpiewająca Maryja (Łk 1, 46-55), Elżbieta (Łk 1, 42), Zachariasz (Łk 1, 67-79) czy Symeon (Łk 2, 29-32). Śpiewem wielbili Boga również pierwsi chrześcijanie (Paweł i Syłas), i to – jak zauważa Łukasz w Dziejach Apostolskich – nawet nocną porą i w obliczu uwięzienia (Dz 16, 25). Praktykowano również śpiew domowy: „Spotkało kogoś z was nieszczęście? Niech się modli! Jest ktoś radośnie usposobiony? Niech śpiewa hymny!” (Jk 5, 13). O śpiewie obrzędowym pisał również apostoł Paweł:

„Słowo Chrystusa niech w was przebywa z całym swym bogactwem; z wszelką mądrością nauczajcie i napominajcie samych siebie przez psalmy, hymny, pieśni pełne ducha, pod wpływem łaski śpiewając Bogu w waszych sercach” (Kol 3, 16). „A nie upijajcie się winem, bo jest to przyczyną rozwiązłości, ale napełniajcie się Duchem, przemawiając do siebie wzajemnie w psalmach i hymnach i pieśniach pełnych ducha, śpiewając i wyśławiając Pana w waszych sercach. Dziękujcie zawsze za wszystko Bogu Ojcu w imię Pana naszego Jezusa Chrystusa” (Ef 5, 18-20).

Śpiew i muzyka kojarzone były często z chrześcijańską radością: pełną wesołą pieśń intonują zastępy aniołów i pasterze podczas narodzin Jezusa (Łk 2, 13n; 2, 20), a także tłumy witające Jezusa w czasie Jego wjazdu do Jerozolimy (Mt 11, 9-10). Muzyka wyrażała również rzeczywistość eschatologiczną, ostateczną radość i szczęście zbawionych w niebie, co widać zwłaszcza w tekstach Apokalipsy (Ap 5, 9; 14, 3; 15, 3; 18, 2). Powyższe teksty pozwalają zrozumieć, że dla pierwotnej wspólnoty chrześcijan „nowa pieśń” kojarzona była głównie ze świętowaniem Zmartwychwstania, co wyrażało się w radosnych śpiewach i miało zapowiadać tajemnicę radości wiecznej²⁸.

Podsumowując służebną rolę muzyki w religii, można wskazać na kilka jej aspektów²⁹:

- pełni rolę oczyszczającą, uwalnia odbiorców od zbędnych treści;

²⁷ P. W. Scheele, *Die liturgische und apostolische Sendung der Musica sacra*, „Musica Sacra” 1985, nr 3, s. 191.

²⁸ Zwoliński, *op. cit.*, s. 83.

²⁹ Zob.: *ibid.*; C. M. Diserens, H. A. Fine, *A psychology of Music*, Cincinnati 1959; A. Pontvik, *Heilen durch Musik*, Zurych 1955; J. Wierszyłowski, *Psychologia muzyki*, Warszawa 1981, s. 304-306.

- nastawia na określone tematy religijne (kontemplacyjne, uspokajające, a niekiedy nawet ekscytujące);
- zbiorowe wykonanie lub słuchanie muzyki stanowi bodziec psychiczny, kierujący w odpowiednią stronę świadomość uczestników;
- koordynuje, umożliwia uporządkowany dialog między kapłanem (przewodnikiem) a zbiorowością, urozmaica sam obrządek;
- daje odprężenie i odświeża myśli, niekiedy bywa środkiem masowej manifestacji lub wzmacnia motywację (np. podczas pielgrzymki, procesji);
- zwiększa sugestywność nauczania, mobilizuje wiernych, pobudza ich wyobraźnię;
- uświetnia nabożeństwa i celebracje religijne – oddziałuje wprost swym estetycznym pięknem i dopełnia w ten sposób obrzęd wzniosłymi treściami.

Teologiczne wyjaśnienia fenomenu muzyki

Wykazaliśmy, że muzyka pełni uprzywilejowaną służebną rolę w religii. Warto teraz odwrócić te zależności i zastanowić się, czy i w jaki sposób religia może przysłużyć się muzyce? Gdy spojrzeć na to zagadnienie z perspektywy historycznej, okazuje się, że już od starożytności było ono tematem namysłu wielu mędrców. Człowiekowi nie wystarcza bowiem wiedzieć, że to lub owo istnieje (co zauważył już Arystoteles), lecz umysł pragnie wiedzieć, dlaczego w taki lub inny sposób to i owo istnieje?³⁰ Z tego powodu, w pewnym momencie dziejów, człowiek zaczął szukać przyczyn każdego zjawiska. Pośród wielości pytań i nierozstrzygniętych problemów znalazły się i te dotyczące pochodzenia, istoty i celu muzyki. Próba odpowiedzi na te pytania zajęli się zarówno filozofowie, teologowie, jak i psychologowie muzyki. Przedstawmy krótką syntezę tej problematyki z perspektywy religii.

Religię i muzykę wielu łączy do dziś i wskazuje na ich wspólne pochodzenie, odwołując się *explicite* bądź *implicite* do kategorii takich, jak: Bóg, Absolut, Istota Wyższa itp. Przykładem tego jest myśl chrześcijańskiego teologa Hansa Ursa von Balthasara, który stwierdza:

„Wszystkie sztuki zorientowane są na jeden punkt, z którego promieniają. On jest im wspólny, w nim przenikają się i dlatego, wychodząc z niego, można je wszystkie zrozumieć. Ten punkt nazywa się Sens [niem. *Sinn*]. On jest materią pierwszą (*materia prima*) wszelkiej sztuki, a różne

³⁰ Por.: K. Twardowski, *Filozofia i muzyka*, Warszawa 2005, s. 41.

są tylko formy, które przybiera, którym się podporządkowuje i w łączności z którymi osiąga dopiero postać bytu substancjalnego³¹.

Podobnego zdania jest Jan Paweł II: „Duch ludzki żyje prawdą i miłością. Stąd rodzi się potrzeba piękna”³². Uważa on, że z doświadczenia piękna rodzi się w człowieku „głód ducha” – pragnienie Prawdy i Miłości. Kontemplacja dzieł sztuki, które poprzez szczególny układ dźwięków i barw angażują ludzki słuch czy wzrok, otwiera na rzeczywistość przekraczającą to, co poznawalne zmysłowo. Tę myśl rozwija dalej Papież w *Liście do artystów*, pisząc, że każda autentyczna forma sztuki jest swoistą drogą dostępu do głębszej rzeczywistości człowieka i świata. Piękno widzialne i słyszalne kieruje ku pięknu ukrytemu. Twórczość artystyczna z istoty swej bowiem oznacza dążenie do wyrażenia tego, co niewyrażalne. Wielkie dzieła przybliżają niewysłowioną prawdę, pozwalają dostrzec jej przeblýsk, tym samym stają się „swoistym wezwaniem do otwarcia się na Tajemnicę”³³.

Jeśli rola sztuki polega na przekazywaniu złożonych ludzkich doświadczeń za pomocą środków służących intensyfikacji emocjonalnej i estetycznej odbiorcy (będąc równocześnie ekspresją oraz impresją wewnętrznych przeżyć), to pojawia się pytanie: dlaczego to właśnie muzyka, jako ta najbardziej ulotna i przenikliwa ze wszystkich sztuk, jest szczególnie predestynowana do tego, aby dać formę, cielesny kształt doświadczeniu religijnemu³⁴? Gdzie leży zagadka tego szczególnego przymierza pomiędzy muzyką a religią? Wspomniany już Urs von Balthasar ośmielił się o muzyce napisać, że jest:

„[...] ową formą, która ze wszystkich form zbliża nas najbardziej do Ducha, jest najcieńszymi welonem odgradzającym nas od Niego. [...] Jest punktem granicznym tego, co ludzkie, i na tej granicy zaczyna się to, co boskie. Jest odwiecznym pomnikiem tego, że ludzie mogą przeczuwać, czym jest Bóg, wiecznie-prosto, różnorodnie i dynamicznie płynący w sobie samym i w świecie jako Logos”³⁵.

³¹ H. Urs von Balthasar, *Die Entwicklung der musikalischen Idee*, Einsiedeln 1998, s. 8. Cyt. [za:] J. Waloszek, *W poszukiwaniu teologicznych kwalifikacji sztuki muzycznej*, „Ethos” 2006, nr 73-74, s. 43.

³² Jan Paweł II, *Trzeba, abyście trwali i pomagali trwać innym* (Przemówienie podczas spotkania ze światem kultury i sztuki w kościele św. Krzyża, Warszawa, 13 VI 1987), „L'Osservatore Romano”, wyd. pol. 8, 1987, nr 5 bis, s. 16.

³³ Jan Paweł II, *List do artystów*, [w:] Karol Wojtyła, *Poezje, dramaty, szkice*. Jan Paweł II, *Tryptyk Rzymski*, red. M. Skwarnicki, J. Turowicz, Kraków 2004, s. 572.

³⁴ Zob.: E. O. Wilson, *Konsiliencja. Jedność wiedzy*, przeł. J. Mikos, Poznań 2002, s. 330.

³⁵ Urs von Balthasar, *op. cit.*, s. 57. Cyt. [za:] Waloszek, *W poszukiwaniu teologicznych kwalifikacji...*, s. 44.

O ile rzeźba czy malarstwo czynią prawdę niejako widzialną, o tyle muzyka pozwala zatem zbliżyć się do Tajemnicy, w niczym nie umniejszając jej tajemniczości³⁶. Nie narzuca wyobrażonych przez artystę treści ani ograniczających pojęć. Nie zna barier językowych, jak poezja czy inne sztuki słowa, dlatego Jan Paweł II określa język muzyki jako tajemniczy i uniwersalny. Dzięki tym walorom muzyka unosi ludzkiego ducha ku doświadczeniu nieskończoności i budzi nostalgię, która w istocie jest tęsknotą za Bogiem.

Ciekawą próbą podjęcia się zbadania zależności pomiędzy muzyką a religią jest praca ks. Joachima Waloszka *Teologia muzyki*³⁷. Analizując bogatą spuściznę dorobku muzyków, filozofów i teologów, tak starożytnych, jak nowożytnych i współczesnych, próby religijnego zrozumienia muzyki dzieli autor na pięć kategorii³⁸:

1. Matematyczno-przyrodnicze. Według średniowiecznych wyobrażeń o muzyce jest ona sztuką, formą intuicyjnie reflektującą porządek, logikę, architekturę stworzenia. Pozwala więc w pozawerbalny sposób zgłębiać i przeżywać logiczny, stwórczy wymiar całej rzeczywistości. Tym samym jest istotnym elementem przywracającym w człowieku porządek i harmonię stworzonego kosmosu. Do tej kategorii wpisuje się Boecjuszowy trójdzielny system oparty na tradycji pitagorejskiej: *musica mundana*, *humana* i *instrumentalis*, polegający na współbrzmianych ze sobą trzech sferach rzeczywistości: harmonii i porządku wszechświata, harmonii duszy i ciała ludzkiego oraz harmonii dzieł ludzkich, ze szczególnym miejscem muzyki pośród tych dzieł³⁹. Według tej wizji harmonia świata, a więc uporządkowany ruch elementów składających się na materialny wszechświat, jest jedyną prawdziwą muzyką (*musica mundana*). Pozostałe rodzaje zbliżają się do niej jedynie poprzez jej odzwierciedlenie lub zależnie od stopnia, w jakim uczestniczą w harmonii kosmosu bądź ją przypominają. *Musica humana* to harmonia psychofizyczna panująca w człowieku, będąca zgodnie z doktryną o człowieku jako mikrokosmosie – wiernym odbiciem harmonii świata. *Musica instrumentalis* jest to z kolei muzyka grana na rozmaitych instrumentach, czyli twórczość ludzka. Boecjusz w swym dziele propaguje sformułowaną przez Cyserona myśl, że wszelka muzyka ziemską jest odwzorowaniem muzyki niebiańskiej, oraz twierdzi, że dusza świata i muzyka są ze sobą zgodne⁴⁰.

³⁶ M. Chuda, *Od Redakcji*, „Ethos” 2006, nr 73-74, s. 6.

³⁷ Zob.: Waloszek, *Teologia muzyki*...

³⁸ *Ibid.*, s. 125-196.

³⁹ F. J. Stone-Davis, *Musical Beauty. Negotiating the Boundary between Subject and Object*, Eugene 2011, s. 1-33.

⁴⁰ M. Kowalewska, *Ku symfonii chwały*, „Ethos” 2006, nr 73-74, s. 105.

Tę wizję świata przejęli wybitni średniowieczni teoretycy muzyki, tacy jak Augustyn czy Hildegarda z Bingen, która do trzech rodzajów muzyki dodała jeszcze śpiew aniołów (*musica caelestis*)⁴¹. Pogląd ten zawiera przekonanie, że poprzez medium muzyczne przyjmujemy do swojego wnętrza ukrytą harmonię logicznie stworzonego i uporządkowanego kosmosu. Muzyka jest tym, co przywraca utracony ład stworzenia. Spośród współczesnych autorów za tą koncepcją opowiada się wybitny teolog Kościoła Ewangelicznego – Karl Barth, który analizując muzykę Wolfganga Amadeusza Mozarta nazywa ją „prabrzemieniem” (niem. *Urton der Musik*): „tak jakby w jakimś małym fragmencie rozśpiewał się cały Kosmos”⁴². Należy zwrócić tu uwagę, że elementami konstytucyjnymi stwórczego daru muzyki są porządek, wewnętrzna logika i matematyczna spójność. Owa harmonia świata dla wielu muzyków chrześcijańskich znajduje swoje głębokie uzasadnienie w Biblii, w której znajduje się mnóstwo antropomorficznych obrazów kosmosu „śpiewającego” Bogu:

Niebiosa głoszą chwałę Boga,
dzieło rąk Jego nieboskłon obwieszcza.
Dzień dniowi głosi opowieść,
a noc nocy przekazuje wiadomość.
Nie jest to słowo, nie są to mowy,
których by dźwięku nie usłyszano;
ich głos się rozchodzi na całą ziemię
i aż po krańce świata ich mowy (Ps 19, 2-5a).

2. Muzyczny czas. W tym rozumieniu muzyka jest doskonałym medium intuicyjnego poznania tajemnicy czasu, przemijalności i wieczności. Zanurzając nas w ruch materii dźwięków, pozwala „przeczuć” dynamiczną naturę Najwyższego Bytu – Boga. Muzyka staje się pewnego rodzaju procesem z zaszyfrowanym językiem, oznaką Tajemnicy, która rozgrywa się w czasie i stopniowo odsłania się przed słuchaczem⁴³. Zwraca się tu uwagę na to, że zakorzenienie muzyki w czasie, ulotność charakteryzująca sztukę dźwięków, przemijanie i wybrzmiewanie w czasie, predestynują ją do wyrażania „teologicznej” tajemnicy przemijalności, przypadkowości świata i ludzkiej egzystencji. Przemijalność muzycznego arcydzieła budzi zarówno oczarowanie pięknem wybrzmiewającego dzieła, ale również bolesny zawód, że to, co piękne, już się skończyło i jako takie nie może

⁴¹ B. Matusiak, *Hildegarda z Bingen. Teologia muzyki*, Kraków 2012, s. 6, 33-38; zob. też.: A. Karłowicz-Zbińkowska, *Teologia muzyki w dialogach filozoficznych św. Augustyna*, Kraków 2013.

⁴² K. Barth, *Wolfgang Amadeus Mozart*, Zurych 1961, s. 18, 25.

⁴³ W. Jankelevitch, *Music and the ineffable*, Princeton 2003, s. 1.

być stanem trwałego posiadania. W tego typu wypowiedziach muzyka jawi się jako symbol zwycięstwa nad przemijalnością, znak świadomego wprzęgnięcia nieuchronnego upływu czasu w służbę kontemplacji piękna oraz jako przykład komponowania piękna z nicości, a w konsekwencji jako symbol posiadania czasu – nowego trwania w czasie⁴⁴. Jest to swego rodzaju zapowiedź wieczności i „miejsce”, w którym człowiek zaznacza swoją obecność, choć kruchą i przemijalną, a jednak wyjątkową w całym świecie⁴⁵. Jawi się też jako zapowiedź radości Nieba, zawiera w sobie „promień przyszłej doskonałości” i jest symbolem ostatecznego pojednania „preludium” oraz „przedsmaku” wiecznego życia. Budzi i wzmacnia nadzieję, jest również tęsknotą za nową pieśnią, echem, odbłaskiem, a także urzeczywistnieniem przyszłej wolności⁴⁶.

3. Muzyczna gra. Kolejną próbą styku teologii z muzyką jest „kategoria gry” (zabawy), jako szczególnego rodzaju fenomenu ludycznego – *ludus tonalis*⁴⁷. Owa gra otwiera człowieka na doświadczenie beztroski, doskonałości i spełnienia, które paradoksalnie można nazwać transcendentnymi, ponieważ przybliżają grę do dziedziny religijnej. W tym rozumieniu muzyka jawi się jako najczystsza i najwzniolejsza manifestacja ludzkiej *facultas ludendi* – zdolności bawienia się. Najbardziej widać to w gatunku muzyki tanecznej – w tańcu, w rytmiczno-muzycznej harmonii ducha i ciała dochodzi do głosu ludyczna kategoria pewnej doskonałości i nieskończoności. U źródeł tanecznej aktywności odnaleźć można bowiem głębokie pragnienie człowieka do przekraczania samego siebie, wzniesienia się ponad siebie oraz chęć bycia choć raz kimś innym, kimś, kogo się tajemniczo przeczuwa.

4. Muzyczna jedność. Ten wymiar sztuki muzycznej skłania do teologicznych interpretacji pod względem jedności takich pojęć stosowanych w poetyce muzycznej, jak: harmonia, konsonans, symfonia, polifonia, homofonia, imitacja, kontrapunkt, kompozycja itp. Próbuując syntetycznie spojrzeć na te części składowe muzyki, można bowiem dostrzec, że jest ona sztuką, w której istotę wpisana jest w jakiś sposób kategoria jedności, gdyż integruje ona w sobie dźwięki, tworząc „symfonię” (od. greckiego: *symphōnia* = „współbrzmienie”). Wielu teologów chrześcijańskich (m.in. Marcin Luter, Jan Paweł II) widzi tu analogię do istoty człowieka, widzianego w kategoriach jedności duszy i ciała, stąd muzyka postrzegana jest jako środek zjednoczenia człowieka samego w sobie, z innymi i z Bogiem⁴⁸.

⁴⁴ Waloszek, *Teologia muzyki...*, s. 176-177.

⁴⁵ M. L. Heaney, *Music as Theology. What Music Says about the Word*, Eugene 2012, s. 64.

⁴⁶ Waloszek, *Teologia muzyki...*, s. 49.

⁴⁷ *Ibid.*, s. 161.

⁴⁸ Jan Paweł II, *Encyklika Fides et Ratio*, nr 46, 89; J. Irwin, *So Faith Comes from What Is Heard*, [w:] *Resonant Witness. Conversations between music and theology*, red. J. S. Begbie, Cambridge 2011, s. 67.

Na potwierdzenie tej tezy wystarczy zwrócić uwagę, że współcześnie wiele koncertów muzyki popularnej potrafi zarówno gromadzić dziesiątki tysięcy fanów na stadionach, jak i ludzką zbiorowość jednakowych reakcji i zachowań. Wyrażają się one nie tylko w jednakowym śpiewie, lecz także w skandowaniu słów, okrzykach czy nawet stroju. Ekstrapolując tę swoistą filozofię dialogu i spotkania na relacje pomiędzy człowiekiem a Absolutem, teologowie, tacy jak Paul Werner Scheele, Walter Blankenburg czy Victor Zuckerkandl, uważają, że mamy prawo sądzić, iż muzyka posiada w sobie zdolność integracji człowieka z Bogiem⁴⁹. Podobnie wypowiada się Jeremy S. Begbie, twierdząc m.in., iż słuchanie muzyki Bacha powoduje w człowieku odczucie piękna tak silnego, że potrafi on przekształcić i ukierunkować w stronę transcendencji największe dysonanse ludzkiej duszy (smutki, strapienia, problemy itp.)⁵⁰.

5. Muzyczna wykładnia słowa. Jest to ujęcie bliskie chrześcijaństwu, równocześnie głęboko zakorzenione w światowej kulturze muzycznej. Zwraca uwagę na to, że Bóg objawiając się człowiekowi, dokonuje tego poprzez słowa i czyny (łac. *verba et gesta*)⁵¹. Ta komunikacja za pomocą ludzkiej mowy ma z kolei tendencję do tego, by wejść w „symbiozę” również z dźwiękami, melodią i rytmem, poszukując tym samym adekwatnego języka, by wyrazić to, co niewyrażalne, i zyskać na sile perswazji. Tę myśl zdają się potwierdzać badania z zakresu etnomuzykologii i współczesnego językoznawstwa, ukazujące od najstarszych czasów zadziwiającą jedność muzyki i słowa, poezji, rytmu i melodii⁵². Muzyka sprzężona ze słowem w formach wokalnych i wokarno-instrumentalnych przewartościowuje bowiem słowo i wynosi ekspresję z poziomu czystej racjonalności na poziom emocjonalności. Idą za tym również opinie psychologów, którzy emocjonalną ekspresję stawiają jako pierwszą i główną funkcję muzyki⁵³. Dzięki muzyce słowa nabierają mocy i stają się orędziem.

Konsekwencją tego jest praktyka muzycznych sposobów przekazu religijnych treści poprzez śpiew melizmatyczny, dzięki któremu łatwo podkreślić i wydobyć na wierzch najważniejsze prawdy wiary, wskazania moralności i wyrazić swoją modlitwę. Muzyka stanowi tu jakby klucz do ukrytych treści intuicyjno-emocjonalnych słowa. Człowiek przez to zdaje sobie sprawę, że aby wyrazić to, co chce powiedzieć, nie wystarczają same słowa, nie można w nich bowiem zmieścić całego piękna świata i prawdy o rzeczywistości. Pisał o tym Gustav Mahler:

⁴⁹ Waloszek, *Teologia muzyki...*, s. 183, 186.

⁵⁰ *Resonant Witness...*, s. 39.

⁵¹ I. S. Ledwoń, *Objawienie Boże*, [w:] *Leksykon teologii fundamentalnej...*, s. 869-871.

⁵² Waloszek, *Teologia muzyki...*, s. 187.

⁵³ A. P. Merriam, *Anthropology of Music*, Evanston 1964, s. 219-227.

„Jeśli kompozytor jest w stanie powiedzieć to, co chce powiedzieć w słowach, nie musi już tego wyrażać w muzyce. A jeśli chce się wyrazić prawdy transcendentne, które ze swojej definicji nie potrafią zawrzeć się w słowach – muzyka zdaje się być idealnym medium do tego, by wyrazić to, co niewyrażalne”⁵⁴.

Przykładem tego jest Biblia, w której autorzy bardzo chętnie sięgali po poetyckie, rytmiczno-muzyczne środki wyrazu, takie jak psalmy, pieśni czy hymny. W tym rozumieniu artystyczna forma orędzia religijnego nie przedstawia jakiegось celu samego w sobie ani też dodatkowej ozdoby słów, lecz jest najbardziej adekwatną formą wyrażania religijnych treści.

Wydaje się, że w bliskiej korelacji do muzyki jako narzędzia powiększającego moc ekspresji słowa jest jej wysoce emocjonalny charakter. Nie zawarł tego wprost w swojej klasyfikacji Joachim Waloszek, ale przemawia za tym wiele racji. Emocjonalny aspekt muzyki stanowi jedną z odpowiedzi na pytanie, skąd czerpie ona tak wielką moc i kieruje ludzkiego ducha ku transcendencji. Warto tu przytoczyć opinię psychologa muzyki Charlesa M. Diserensa:

„Odpowiednia muzyka może zwiększyć sugestywność nauczania, mobilizować wiernych, pobudzać ich wyobraźnię i aktywność religijną. Rozpowszechniać idee i wierzenia religijne, utrwalić je w wyznawcy najłatwiej można przez śpiew zbiorowy. Muzyka w tym wypadku jest czynnikiem ułatwiającym zapamiętanie prawd religijnych”⁵⁵.

Klasycznym przykładem popierającym emocjonalne walory muzyki jest św. Augustyn, który w swoich *Wyznaniach* napisał:

„Ileż razy płakałem, słuchając hymnów Twoich i kantyków, wstrząśnięty błogim śpiewem Twego Kościoła. Głosy te wlewały się do moich uszu, a gdy Twoja prawda ściekała kroplami do serca, parowało z niego gorące uczucie pobożnego oddania. Z oczu płynęły łzy i dobrze mi było z nimi”⁵⁶.

O terapeutycznej roli muzyki pisze też Biblia w I Księdze Samuela, gdy „Dawid brał harfę i grał na niej i przychodziła na Saula ulga i było mu lepiej [...]” (1 Sm 16, 23). Widać tu zatem, że lecznicze właściwości muzyki są znane od bardzo dawna, zwłaszcza w odniesieniu do chorób nerwowych i psychicznych,

⁵⁴ G. Mahler, *Briefe*, Wiedeń 1996, s. 171.

⁵⁵ Wierszyłowski, *op. cit.*, s. 306.

⁵⁶ Św. Augustyn, *Wyznania*, przeł. Z. Kubiak, Kraków 2009, s. 255.

o czym zaświadczyć może również najstarszy zapis o muzykoterapeutycznych zabiegach, pochodzący sprzed 3 tysięcy lat⁵⁷.

Siła oddziaływania muzyki na stany duchowe człowieka jest tematem wypowiedzi Marcina Lutra, który pisze, że:

„Muzyka opanowuje i ukierunkowuje ludzkie afekty, którymi, w przeciwnym wypadku, ludzie [...] dają się zawładnąć i kierować”⁵⁸.

Zauważa on również, że muzyka, w zależności od swojego charakteru, zdolna jest:

„[...] pokonać w człowieku smutek, utrzymać w cuglach wesołość, dodać odwagi wątplącym, upokorzyć pysznych, uspokoić zakochanych, uśmierzyć wrogość. [...] Tam, gdzie króluje śpiew, musi ustąpić wszelki zły duch”⁵⁹.

Ten zauważony związek muzyki ze stanami emocjonalnymi człowieka skłania Lutra do nazwania jej *expressis verbis* „mową uczuć”.

Poza judeochrześcijańską tradycją emocjonalna rola muzyki w przeżyciach religijnych akcentowana jest chociażby w historiach o Orfeuszu – mitycznym pieśniarzu, którego muzyka mogła uśmierzać huczące fale morza, sprawiała, że ku śpiewakowi pochylały się drzewa, a także była w stanie oczarować bogów. Chiński myśliciel z VI w. p.n.e. Shu Ching napisał, że „do zmieniania ludzi, ich zachowania nie ma lepszego środka jak muzyka”, a łaciński poeta Horacy napisał *laborum dulce lenimen medicumque* („o słodki i leczący balsam na zmartwienia”)⁶⁰.

O dobroczynnym wpływie muzyki na człowieka na przestrzeni dziejów pisało wiele osób. Dla przykładu: słynny pisarz Victor Hugo był przekonany, że „muzyka wyraża to, co nie może być wypowiedziane i co nie może być stłumione”⁶¹. Z kolei pisarz angielski i kaznodzieja Hugh Reginald Haweis utrzymywał, że „emocje, nie myśli, są domeną muzyki”⁶². Amerykański socjolog religii Robert Wuthnow stwierdza na podstawie setek ankiet, że muzyka odgrywa ogromną rolę w życiu religijnym Amerykanów, ponieważ potrafi dogłębnie poruszyć serce człowieka. Jako przykład podaje wypowiedź pewnego uczestnika nabożeństwa:

⁵⁷ Wierszyłowski, *op. cit.*, s. 264.

⁵⁸ Cyt. [za:] Waloszek, *Teologia muzyki...*, s. 59.

⁵⁹ Cyt. [za:] *ibid.*

⁶⁰ M. Wolicki, *Psychoterapeutyczne oddziaływanie muzyki*, [w:] *Muzyka i śpiew kościelny. Kształcenie organistów*, red. J. Ziomy, Sandomierz 2004, s. 60.

⁶¹ Cyt. [za:] C. Jax, *The Seven Stages of an Enlightened Teacher*, Plymouth 2011, s. 4.

⁶² Wierszyłowski, *op. cit.*, s. 273.

„Czasem, gdy śpiewamy i porusza nas Duch, czuje się, jakby ktoś wyrwał dach i można zobaczyć Niebo. Kiedy wszyscy śpiewamy to samo, mam wrażenie, że porusza nas Duch”⁶³.

Choć współcześnie nikt nie zaprzecza emocjonalnej roli muzyki w przeżyciu religijnym, powstaje pytanie: w jaki sposób to się dokonuje? W połowie ubiegłego wieku muzykolodzy, tacy jak Deryck Cooke czy Leonard Meyer, postawili tezę, że muzyka może bezpośrednio odzwierciedlać ludzkie emocje i odczucia. Jednakże filozofowie, jak Suzanne Langer, czy etnomuzykolog Kurt Sachs zakwestionowali bezpośrednie połączenie muzyki z emocjami, wysuwając tezę, iż każde doświadczenie estetyczne u słuchacza jest czysto symboliczne i jawi się jako rezultat zewnętrznych uwarunkowań⁶⁴. Bardziej współcześni teoretycy przyjęli pogląd dekonstrukcjonistyczny, który zakłada, że skojarzenia niemuzyczne, które wnosimy do muzyki (np. religijna emocjonalność budząca się na przypominający hymn fragment symfonii Brahmsa czy Mahlera), będąc z pewnością zrozumiałymi, z samą muzyką nie mają nic wspólnego⁶⁵. W sprzeczności z tym poglądem pozostaje Robert Jourdain, który w książce *Music, the Brain, and Ecstasy* twierdzi, że muzyka pozwala ludziom transcendować poza ich codzienne życie i prowadzi do przekonania, że są czymś/kimś więcej niż w rzeczywistości⁶⁶. Jakkolwiek by nie traktować wzajemnych implikacji pomiędzy muzyką, religią i emocjami, można przyjąć, że muzyka sprzyja ekspresji religijnych uczuć, ponieważ jest ona osobistym „językiem serca”⁶⁷. Jest w stanie wyrazić dużo więcej niż zwykły język słów, ma ogromną moc „poruszania serc” i poprzez swoją tajemniczość oraz bliskość człowiekowi wydaje się idealnym medium do wyrażenia tego, co niewyraźalne – relacji człowieka z bóstwem⁶⁸.

Emocjonalność, choć łączy muzykę z przeżyciem religijnym, nie jest jedynym ich wspólnym elementem. Jeśli utwór uważany jest za piękny, ponieważ wywołuje

⁶³ Haynes, *op. cit.*, s. 111.

⁶⁴ A. D. Versace, *The Evolution of Sacred Jazz as Reflected in the Music of Mary Lou Williams, Duke Ellington, John Coltrane and Recognized Contemporary Sacred Jazz Artists*, Floryda 2013, s. 29. Zob. też: P. Podlipniak, *Czy muzyka ma charakter uniwersalny?* [w:] *Filozofia muzyki...*, s. 119; D. J. Levitin, *This is Your Brain on Music. The Science of a Human Obsession*, Nowy Jork 2006, s. 165-188.

⁶⁵ S. A. Marini, *Sacred Song in America: Religion, Music and Public Culture*, Chicago-Illinois 2013, s. 2-3.

⁶⁶ R. Jourdain, *Music, The Brain and Ecstasy: How Music Captures Our Imagination*, Nowy Jork 1997, s. 331.

⁶⁷ J. Maher, *The Christian songwriter as theologian. Giving voice to the converted heart and mind*, Kew 2013, s. 30.

⁶⁸ E. Foley, *Music in Ritual. A Pre-Theological Investigation*, Waszyngton 1984, s. 23.

radość lub cierpienie, dostarcza śmiechu bądź prowadzi do łez, nie dowodzi to jeszcze koneksji muzyki z religią. Dlatego przy badaniu emocjonalności i ekspresyjności muzyki należy zwrócić uwagę na jej intencjonalność. Utwór wtedy staje się religijny, kiedy jego autor lub wykonawca chce wyrażać religijne treści. Rodzi się tu kolejne pytanie dotyczące motywów tych religijnych inspiracji: dlaczego ktoś komponuje muzykę religijną bądź też skąd czerpie pomysły do swojej twórczej pracy?

Jedną z prób odpowiedzi na ten problem jest zjawisko „natchnienia muzycznego”, objaśniane w ciągu stuleci przez Kościół (i nie tylko) jako „dar od Boga”. Wyrazicielem tego poglądu jest chociażby Pius XII, który napisał:

„Wśród tylu i tak wielkich darów, którymi Bóg, będący sam najdoskonalszą w sobie harmonijną jednością, ozdobił stworzonego na swój obraz i podobieństwo człowieka (Rdz 1, 26), poczesne miejsce zajmuje muzyka, która wspólnie z innymi sztukami wyzwolonymi przyczynia się do radości ducha i rozkoszy umysłowej”⁶⁹.

Tą tematyką zajmuje się również Benedykt XVI, domagając się wręcz od chrześcijan nieustannego śpiewania nowej pieśni, co rozumie jako obowiązek stałego głoszenia Bożego „dzisiaj”, aby w ten sposób wyrazić podziękę i nieść ludziom wieść o dobrotliwej mocy Boga⁷⁰. Zauważył on również, że w Biblii znajduje się zupełnie inna definicja kreatywności od tej, jaką mamy dzisiaj. Współcześnie przez kreatywność rozumie się robienie czegoś, czego nikt jeszcze nigdy nie zrobił ani nie pomyślał, bądź też wynalezienie czegoś całkiem własnego i nowego. Natomiast twórczość artystyczna w rozumieniu Księgi Wyjścia jest „współpatrzeniem” z Bogiem, uczestnictwem w jego twórczości i odsłanianiem ukrytego piękna, oczekującego już w stworzeniu. Nie pomniejsza to w żaden sposób godności artysty, lecz ją ugruntowuje. Artyści są więc określani jako ludzie, „którym Pan dał mądrość i rozum do poznania”, aby mogli wykonywać swą pracę „według wszystkich nakazów Pana” (Wj 36, 1)⁷¹.

W tym rozumieniu sztuka jest próbą dania odpowiedzi Bogu na miarę najwyższych zdolności człowieka. Artyści nie wymyślają sami, co może być godne Boga i piękne, gdyż człowiek nie jest zdolny dojść do tego własnym wysiłkiem. To sam Bóg porusza serce i umysł człowieka, dając mu dar uczestniczenia w swoim dziele stworzenia.

W protestantyzmie teologię muzyki jako boskiego daru zapoczątkował Marcin Luter, który uważał, że spośród wszystkich innych sztuk muzyka jest naj-

⁶⁹ Pius XII, *Encyklika Musicae sacrae disciplina*, nr 30.

⁷⁰ Ratzinger, *Nowa Pieśń dla Pana...*, s. 162-163.

⁷¹ *Ibid.*, s. 164.

większym darem Boga dla człowieka. Objawia ona Jego Piękno i dzięki temu porusza ku Niemu duszę⁷². Pewną koniecznością staje się zatem dziękczynienie za otrzymane talenty, a muzyka jest najlepszym narzędziem do jego wyrażania. Ogromnie ważna była dla niego również decyzja otwarcia się człowieka na te boskie dary: jeśli muzyka nie poruszała kogoś, było to oznaką zamknięcia daru i Luter wręcz gardził takimi osobami⁷³. Podobnie uważał Jan Kalwin, który choć słynął z radykalnego purytanizmu, twierdził, że muzyka jest największą przyjemnością, jaką podarował ludziom Bóg, i dlatego trzeba z niej rozsądnie korzystać. Z tego powodu nalegał, by podczas kościelnych nabożeństw nie grać muzyki „frywolnej”, lecz zadbać o muzykę „poważną i majestatyczną”⁷⁴.

Echa boskiego pochodzenia natchnienia pojawiają się do dziś w wypowiedziach i kompozycjach wielu muzyków, również jazzowych. Zostaną one dokładniej przedstawione w dalszej części artykułu, stąd jedynie tytułem wstępu warto przytoczyć niektóre z ciekawszych:

– Billy Harper do swojej płyty *Soul of Angel* dołączył słowa:

„Poprosiłem Wszechmogącego Boga, aby mówił mi o miłości, aby mówił mi o prawdzie [...] podczas gdy mój wzrost duchowy trwa [...]. Podczas tego nagrania usłyszałem głos. Dziękuję za błogosławieństwo, które zostało mi dane przez Prawdziwego Stwórcę wszystkich rzeczy”⁷⁵.

– W komentarzu do swojej płyty pod znamienym tytułem *Talk to Jezus* Leszek Możdżer napisał:

„Muzykę tę chciałbym ofiarować Panu Bogu z podziękowaniem za to, że mam szczęście być muzykiem”⁷⁶.

– Duke Ellington wspomina:

„Wierzę, że nieważne, jak utalentowany może być perkusista czy saksofonista, jeśli jest to coś, co robi jak najlepiej, i ofiaruje to szczerze z serca, lub jako akompaniament – jest to uwielbienie Boga, które będzie przyjęte bez względu na brak umiejętności czy rodzaj instrumentu, na którym gra”⁷⁷.

⁷² Haynes, *op. cit.*, s. 117.

⁷³ Waloszek, *Teologia muzyki...*, s. 59.

⁷⁴ Haynes, *op. cit.*, s. 112.

⁷⁵ B. Harper, *Soul of an Angel*, okładka płyty, przeł. J. Merecki.

⁷⁶ Lesław Możdżer Sextet, *Talk to Jesus*, okładka płyty.

⁷⁷ D. Ellington, *Music is My Mistress*, Nowy Jork 1973, s. 262.

– W jednym z wywiadów Ike Sturm twierdzi, że

„To, co jest religijne, może być odbierane jako zamierzenie artysty lub słuch odbiorcy. Przez otwarcie swojego serca i myśli na głos Boga prawie wszystko może być rozpatrywane i usłyszane jako religijne (święte). Zawsze uważałem moje kompozycje jako religijny jazz, ponieważ są skutkiem religijnych natchnień”⁷⁸.

Religijne korzenie jazzu

Po tym ogólnym wprowadzeniu dotyczącym związków pomiędzy muzyką a religią, wypada teraz zawęzić obszar poszukiwań do samej muzyki jazzowej i przyjrzeć się jej historycznym uwarunkowaniom. Pomoże to obalić zasygnalizowaną we wstępie potoczną tezę, że jazz ze swej istoty (czy może lepiej z racji swojego pochodzenia) niezbyt dobrze nadaje się do wyrażania wartości duchowych. Można wyliczyć co najmniej dwa powody takiego myślenia:

1. Jazz jest stosunkowo młodą formą sztuki. Za jego początki przyjmuje się przełom XIX i XX wieku⁷⁹. Jazz pojawił się zatem wówczas, gdy wielka synteza religii i kultury, zwana cywilizacją chrześcijańską należała już do przeszłości⁸⁰. Dla kompozytora muzyki klasycznej pisanie muzyki sakralnej było przez wiele lat rzeczą oczywistą, oczekiwali tego jego mecenas. Wystarczy tu wspomnieć Palestrinę czy też Wolfganga Amadeusza Mozarta, dla których mecenasem byli dostojnicy kościoła, oraz Jana Sebastiana Bacha, który komponował dla swojej ewangelickiej wspólnoty. Czasy nowożytne to natomiast silna autonomizacja kultury świeckiej, która w rozmaitych dziedzinach sztuki znalazła właściwe sobie środki wyrazu. Tak też się stało z muzyką jazzową, która do lat trzydziestych ubiegłego wieku była muzyką do tańca, a nie do słuchania. Nie była więc w swoim zamierzeniu muzyką wyrażającą stany ludzkiego ducha, mającą na celu wynieść człowieka w stronę transcendencji oraz wprowadzić w modlitewne skupienie. Bardziej niż prowokować do zamyślenia jazz miał dostarczać rozrywki.

2. Drugim powodem rozdziewięku pomiędzy jazzem a sferą *sacrum* było kojarzenie go z „brudną muzyką” z prostego powodu: pierwsi muzycy jazzowi grywali w lokalach o dość (delikatnie mówiąc) wątpliwej reputacji. Ten obraz utrwalił się na kilka dekad, gdyż jeszcze w latach czterdziestych, kiedy to jazz wypracował swoje bardziej zaawansowane i złożone formy, muzyka ta grana była w klubach, których

⁷⁸ Versace, *op. cit.*, s. 30.

⁷⁹ Ch. Ammer, *The Facts on file Dictionary of Music*, Nowy Jork 2004, s. 200.

⁸⁰ Merecki, *op. cit.*, s. 293.

atmosfera nie sprzyjała z pewnością mistycznym uniesieniom. W ten sposób na bazie uprzedzeń (rasowych i nie tylko) i twardych realiów rzeczywistości stworzył się obraz muzyka: „jazzman to synonim uzależnionego, alkoholika, powiązanego z seksualnymi ekscesami” (Stan Kenton)⁸¹. Daniel G. Mason nazwał jazz „chorym momentem w rozwoju ludzkiej duszy”⁸², a wcześnie krytycy jazzu kierowali całą masę uwag w kierunku tej muzyki, ponieważ zawierała zbyt wiele *ad libitum*⁸³. Jej formalna wolność zapowiadała chaos i była lekceważeniem tego doniosłego gatunku sztuki⁸⁴. Jeszcze inni mieli obiekcje do politycznych korzeni i nazywali jazz „bolszewicką, niszczącą zasady i założenia przyzwoitej muzyki nadmierną wolnością interpretacji”⁸⁵. Niektórzy z kolei obawiali się, że jazz może mieć drugoczący wpływ na ludzką psychikę bądź też może spopularyzować międzyrasowy seks (nawet Amerykanie pochodzenia afrykańskiego sporadycznie wyrażali swoje zaniepokojenie, czy jazz nie jest czasem jakąś nową bronią Ku Klux Klan)⁸⁶. Dzięki temu jazz był uważany za „barbarzyńską i zmysłową muzykę dżungli, która napierała na zmysły i uczucia, prowadziła do porzucenia przyzwoitości i dobrych manier, podważała godność, niszczyła porządek i samokontrolę”⁸⁷. Do tego stopnia kojarzył się z degeneracją człowieka, że wybitny filozof muzyki Theodor Adorno napisał w latach trzydziestych artykuł pod znamienym tytułem *Abschied vom Jazz* („Pożegnanie z jazzem”), nazywając w nim jazz formą muzyki popularnej, która skazana jest na wymarcie⁸⁸.

Skąd więc pomysł, by jazz łączyć z religijnymi treściami, pełnymi duchowych treści i wskazujących na wyżyny moralności? Pierwszym istotnym punktem styku tych dwóch rzeczywistości są religijne korzenie jazzu. Ponieważ powstał on w Ameryce jako jedyny w swoim rodzaju konglomerat dwóch wielkich tradycji (a więc zarówno muzyki, temperamentu, kultury, jak i religii): zachodnioafrykańskich z brytyjsko-amerykańskimi, warto przytoczyć najpierw najważniejsze istotne cechy obydwu kultur.

1. Tradycja brytyjsko-amerykańska. Z chwilą, gdy koloniści brytyjscy zaczęli osiedlać się na terenie Ameryki, przywieźli tam ze sobą swoją kulturę, a więc

⁸¹ J. Niedziela, *Historia jazzu. 100 wykładów*, Katowice 2009, s. 371.

⁸² Cyt. [za:] A. Ross, *Listen to This*, Nowy Jork 2011, s. 16.

⁸³ *Ibid.*

⁸⁴ N. Leonard, *Jazz: Myth and Religion*, Nowy Jork 1987, s. 4 i nast.

⁸⁵ *Ibid.*

⁸⁶ J. M. Spencer, *An Overview of American Popular Music in a Theological Perspective*, [w:] *The-musicology: A Special Issue of Black Sacred Music*, red. J. M. Spencer, Durham 1994, s. 208-209.

⁸⁷ L. Levine, *Black Culture and Black Consciousness: Afro-American Thought from Slavery to Freedom*, Nowy Jork 2007, s. 293-294.

⁸⁸ T. W. Adorno, *Abschied vom Jazz*, „Europäische Revue” 1933, nr 9, s. 313-316.

również muzykę i religię. Były to w pierwszej kolejności psalmy, które dzięki królowej Elżbiecie (głowie Kościoła Anglikańskiego) od 1559 roku można było dowolnie śpiewać, i to w rodzimym języku⁸⁹. Była to, o dziwo, muzyka popularna, ponieważ nie wchodziło w grę liturgiczne użycie psalmów w kościele anglikańskim. Psalmy te śpiewali wszyscy (nawet osadnicy, którzy łupili miejscowych Indian), ponieważ sprawiało im to muzyczną przyjemność. W związku z tym psalmodia w Ameryce Północnej rozwinęła się w pełny i bardzo chętnie używany gatunek, a jej powodzenie, także wśród Czarnych, przeniosło brytyjską muzykę popularną w sam głąb serca późniejszej muzyki negro-amerykańskiej. Technika, która będzie miała wpływ na powstanie bluesa, a potem jazzu było śpiewanie tzw. *lining out* – linijka za linijką za liderem⁹⁰. Zapoczątkowana w Anglii i pożyteczna dla analfabetów, stała się potrzebna do przedstawienia melodii, często zmienianej improwizacyjnie. Praktykę tę utrwaliło responsorialne śpiewanie hymnów i w ten sposób również biali Amerykanie zrośli się z formułą *call-and-response* – zawołania i odpowiedzi.

Kolejnym etapem rozwoju psalmów był tzw. *common way of singing* (zwykły sposób śpiewania). Ten styl charakteryzował się wolnym tempem, ozdobnikami, portamentami, obiegnikami i szeroko rozumianą ornamentacją. Wysokości dźwięków i wartości rytmiczne dowolnie zmieniano, co jak na tamte czasy było prawdziwą improwizacją. Ten styl był nie do zaakceptowania dla większości „znających się na muzyce” i stał się przedmiotem krytyki za chaos obrazu dźwiękowego, brak zestrojenia, fałsze i „degenerację”. Była to czysta muzyka ludowa, a psalmy improwizowano na zaledwie pięciu znanych melodiach: *Martyrs*, *Stilt*, *Dundee*, *French* i *Elgin*⁹¹.

Równie ważnymi śpiewami były hymny, które z domieszką afrykańskiego pierwiastka zyskały na niezwyklej ekspresji radości, emocjonalności i obrazowaniu. Jednym z najbardziej znanych hymnów tego okresu (XVIII wiek) jest kompozycja Johna Newtona *Amazing Grace*.

2. Tradycja Afryki Zachodniej. Decydującą rolę w ukształtowaniu jazzu odegrali Amerykanie, których przodkowie zostali przywiezieni jako niewolnicy z Afryki Zachodniej (ponad 90% niewolników pochodziło stamtąd). Zakuci w kajdany lub związani sznurami Murzyni wędrowali na wybrzeże przez kilka tygodni, gdzie czekali na transport, a potem spędzali w uwłaczających ludzkiej godności warunkach niemal 6-10 tygodni na statkach, zwanych się nieraz (o ironio!) *Jesus*, *Liberty* lub *Gift of God*⁹². Charakterystyczna dla Afrykańczyków była

⁸⁹ A. Schmidt, *Historia jazzu*, Lublin 2009, s. 27.

⁹⁰ *Ibid.*, s. 29.

⁹¹ *Ibid.*, s. 31.

⁹² Niedziela, *op. cit.*, s. 17.

wiara w bożki, życie pozagrobowe, kult przodków. Nie była to jednak chaotyczna mieszanina zabobonów, magii i hołdu składanych bożkom, lecz złożony system nadprzyrodzonych zjawisk, składający się na logiczną i harmonijną wizję świata. Nadprzyrodzone siły towarzyszyły Afrykańczykom w codzienności, stały się częścią ich świata i podlegały różnym wpływom. Magia była konsekwencją jednego z wielu aspektów tego systemu. Niezwykle ważną rolę odgrywały tu duchy przodków. Uważano, że życie pozagrobowe toczy się analogicznie do życia codziennego, dlatego koniecznością było zjednanie sobie przychylności ducha miłymi mu rytuałami. Ten właśnie aspekt afrykańskich wierzeń okazał się najtrwalszy i wywarł silny wpływ na zwyczaje Czarnych w Nowym Świecie⁹³. Odrębną grupę tworzyły duchy mające wpływ na przyrodę: deszcze, grzmoty, błyskawice. Kontakt z konkretnym bóstwem następował poprzez rytualne czynności, którym towarzyszył taniec, śpiew i muzyka. To ułatwiało wniknięcie duchów w ciała uczestników i transowe przekazy informacji⁹⁴. Afrykańczycy ponadto uważali, że wszechświatem rządzi los i w zasadzie wszystko jest z góry przesądzone. Ten pogląd na świat wpłynął potem na westchnienia i lamentacje nad własnym losem zwane bluesem.

Jeśli chodzi o samą muzykę Afryki Zachodniej, wykazuje ona wiele wspólnych cech, jakimi są funkcjonalność i symbioza z tańcem. Pełni ona zadania socjalne, społeczne i rytualne, a sprzyja temu fakt, że w życiu Afrykańczyków wszystkie ważne wydarzenia w życiu (urodziny, zgony, praca, małżeństwo, dojrzewanie, erotyka) są bardziej sprawą grupy społecznej niż jednostki. Przeważa muzyka wokalna, a zwłaszcza śpiewanie *unisono* na sposób responsorialny. Ważną cechą pieśni afrykańskich było również zacieranie się granicy pomiędzy mową a śpiewem oraz improwizowana forma muzyczna, której czas trwania był dowolny. Muzyka nie jest więc zdefiniowanym zapisem, liczy się wykonanie „tu i teraz”.

Nadzwyczaj ważnym elementem był rytm, który stanie się konstytutywnym składnikiem jazzu. Afrykańczycy posiadali ogromny zasób zarówno instrumentów perkusyjnych, jak i mnogości rytmów. W podobny sposób jak Bach konstruował i nakładał na siebie różne melodie, tworząc fugę, tak też Murzyni wygrywali rozmaite frazy rytmiczne, w różnych metrach i tempach, tworząc perkusyjną polifonię. Spośród charakterystycznych dla nich zjawisk wyliczyć należy: synkopowanie, ostinato oraz ragtime na różną miarę metryczną, przypominającą współczesne mieszanie rytmów przez awangardowych muzyków jazzowych⁹⁵.

⁹³ Schmidt, *op. cit.*, s. 44.

⁹⁴ Niedziela, *op. cit.*, s. 18.

⁹⁵ T. Gioia, *The History of Jazz*, Nowy Jork 2011, s. 11.

Bazą do wykonania jest natomiast zawsze fundamentalny, niezachwiany puls, na którym rozwija się polirytmia i polimetria. Rytm, żywiołowość i ekspresja afrykańska tak ściśle połączone są ze sobą, że Jacek Niedziela nazywa „Afrykę i muzykę jako jedno”, łączą one bowiem *sacrum* i *profanum*, lidera i chór, słyszalną i widzialną muzykę z tańcem; reprezentują twórcę i kreację, ducha i ciało, teraźniejszość i wieczność, kobietę i mężczyznę, *call and response*⁹⁶.

Owocem spotkania tradycji europejskich z afrykańskimi była muzyka negro-amerykańska. Spoiwem stały się tu chrześcijaństwo i Biblia⁹⁷. Ponieważ Murzynom na amerykańskim lądzie przeznaczony był los tułaczy, dlatego chętnie identyfikowali się z treściami Starego Testamentu, z którymi byli stopniowo, poprzez narzucenie nowej religii, zapoznawani. Rozwija się ruch Revival Camp Meetings („Spotkania w Obozach Odrodzenia”), na łonie przyrody z płomiennym, porywającym, sugestywnym i śpiewającym kaznodzieją, który kierował śpiewem wielotysięcznej rzeczy. Dawne hymny przekształcały się w nowe, głoszące bardziej bezpośrednio oddanie się Stwórcy: „Jesus, grant us all a blessing. Shouting, singing send it down!” („Jezu daj błogosławieństwo. Krzykiem, śpiewem ześlij je w dół!”)⁹⁸. Afrykańska tradycja łączyła się coraz mocniej z europejskimi śpiewami: Murzyni „afrykanizowali” psalmy i zaczęli śpiewać je jako swoją tajemniczą afrykańską muzykę⁹⁹. Powoli wyłonił się również nowy typ harmonii i nowy styl wykonawczy zwany *negro spirituals*. Charakterystyczna jest w nim synkopacja, która stanie się fundamentem swingu, oraz neutralne tercje i septymy (*blue notes*). Pojawiła się też coraz większa swoboda twórcza, zarówno w dziedzinie tekstu, jak i melodii nowych pieśni. Nie były to pieśni smutne, lecz – pomimo tragicznej sytuacji niewolników – wyrażające radość z tego powodu, że Bóg nie opuszcza tych, którzy cierpią, i ostatecznie to On sam jest ich ratunkiem. Jednym z takich obrazów było chociażby wyzwolenie Izraela z niewoli egipskiej, pojawiające się jako motyw w wielu pieśniach. Do najbardziej znanych należy *Go down, Moses*:

When Israel was in Egypt's Land,
Let my people go.
Oprressed so hard they couldn't stand,
Let my people go.
Go down, Moses, way down i Egypt's Land,
Tell old Pharaoh, let my people go.

⁹⁶ Niedziela, *op. cit.*, s. 28 i nast.

⁹⁷ Schmidt, *op. cit.*, s. 60.

⁹⁸ *Ibid.*, s. 62.

⁹⁹ Gioia, *op. cit.*, s. 8.

Od strony gatunków, utwory *negro spirituals* dzielą się na¹⁰⁰:

a) *song sermons* (pieśń kazanie) – oryginalny i atrakcyjny fenomen muzyki negro-amerykańskiej, gdzie zaciera się granica pomiędzy mową a śpiewem. Treścią jest tu zazwyczaj Ewangelia, przerywana krótkimi odpowiedziami wspólnoty: „Amen”, „Yes Lord”, „Sweet Jesus”, „That's right”. Miały one za zadanie umoralnić, napomnieć bądź pocieszyć znudzonych pracą niewolników;

b) *jubilee* – pieśń radosnej nowiny lub podnoszącej na duchu opowieści biblijnej, treściowo związana ze Starym Testamentem;

c) *gospel song* – ich treścią był świat Ewangelii (*gospel* znaczy ewangelia, od dawnego „God spell” – słowo Boże), a więc życie, nauka i śmierć Chrystusa, a dalej – życie chrześcijanina, tęsknota za dobrem i Niebem w wirze codziennego życia;

d) *spirituals* – pogłębienie i wzbogacenie folk-hymns oraz revival-gospels, dostojne i ściśle związane z praktyką zbiorowego kongregacyjnego śpiewu.

Wspomniane wyżej religijne śpiewy coraz bardziej mieszały się z elementami świeckimi. Były nimi: pieśni pracy (tzw. *worksongs*), żałosne zawołania (ang. *moans*), zawołania plantacyjne (ang. *fields-hollers*) oraz pieśni minstreli – miejscowych kabareciarzy i zabawiaczy ludzi, które dały nowy gatunek – blues. Narodził się on z muzycznych lamentacji niewolników wyrażających ich codzienny trud i uciemiężenie, tęskniących za wolnością i lepszymi czasami. Od chrześcijan zapożyczyli oni tekst wraz z charakterystycznym wierszowaniem i rymami, wkładając go w swoją pentatoniczną harmonię, która wkrótce dała nową skalę – bluesową¹⁰¹. Ich własnym wkładem był niespotykany dotąd talent do improwizowania, definiujący później cały kierunek jazzu. Po zakończeniu niewoli improwizacja pozostała istotną częścią afroamerykańskiego czarnego chrześcijańskiego Kościoła. Gospelowi pianiści (lub organiści) regularnie improwizowali podczas kazań, aby oddać energię bądź nastrój przemowy głoszącego. Z kolei prowadzący śpiew używał skali bluesowej, aby ozdobić nim swoje melodie. Rozwijana była także technika naprzemiennego śpiewania (*call and response*), która znalazła potem zastosowanie w jazzie, jako tzw. czwórki (*trading fours*), gdzie improwizujący wymienia się co cztery takty z perkusistą.

Znajomość historii religijnej muzyki afroamerykańskiej jest zatem niezbędna do zrozumienia fundamentalnych pojęć jazzu (blues, swing, improwizacja). Wspomniane elementy istniały najpierw w Kościele i nie były początkowo skodyfikowane, dopóki Buddy Bolden, trębacz wychowany w czarnym Kościele,

¹⁰⁰ Schmidt, *op. cit.*, s. 71.

¹⁰¹ F. Tirro, *Jazz a History*, Nowy Jork 1993, s. 13-17; J. T. Steed, *Duke Ellington: A Spiritual Biography*, Nowy Jork 1999, s. 39.

przeniósł gospelowy sposób gry na grunt świecki (parady, koncerty itp.). W relacji Kida Ory'ego wyglądało to w następujący sposób:

„Chodził on do kościoła nie dla religii, lecz aby pochwycić pomysły muzyczne. Chciał on usłyszeć tamte pieśni i nieco je zmienić. To właśnie tam wszystko się zaczęło”¹⁰².

Widać tu wyraźnie, że jazz, pomimo podejrzeń o związki z diablem, miał znacznie więcej wspólnego z domem bożym i jego muzyką¹⁰³. Jako wspólne elementy można wyliczyć choćby takie aspekty, jak: rytmy baptystowskiego Kościoła, wykonawcze emocje i żarliwość kazań, z których inspiracje czerpał Buddy Bolden, pierwszy legendarny muzyk Crescent City. Na tej bazie ukształtował swój charakterystyczny atak trąbkowy: ostry, zniecierpliwiony lub łagodny, wzorując się na zawołaniach kaznodziei z Holly Roller Church na Jackson Ave. Jak się później okaże – wizyty w kościele nie pierwszy i nie ostatni raz staną się inspiracją dla muzyków.

Od początku XX wieku widać coraz wyraźniej, jak istotne muzyczne elementy jazzu nie były już wyłączną własnością Kościoła, lecz przeniosły się z domów modlitwy w całkiem przeciwne miejsca: do domów publicznych, miejsc hazardu, barów i klubów. Przez pewien czas jazz nie będzie służył religijnym celom, a samo to słowo (o czym wspomniano wcześniej) stanie się synonimem hałasu, kakofonii, zwyrodnienia, zepsucia moralności itp., do tego stopnia, że w 1967 roku Watykan zabroni sprawować tzw. msze jazzowe, nazywając je jako *abusus* – „naruszenie liturgii” – oraz muzyką *profanum*, posiadającą światowy charakter¹⁰⁴.

Po pewnym czasie jednak jazz zacznie otwierać się na nowe wpływy i tym sposobem artyści, tacy jak Dizzy Gillespie, Randy Weston, Stan Getz, Yusef Lateef i Antoni Carlos Jobim czy Duke Ellington, rozszerzą pojęcie jazzu ponad styl swingowy, wnosząc do niego ponownie europejską muzykę klasyczną, muzykę latynoamerykańską, a ostatecznie również z powrotem religijne treści¹⁰⁵. W latach pięćdziesiątych XX wieku, gdy królował styl cool, niektórzy muzycy jazzowi stwierdzili bowiem, że jazz stał się zbyt chłodny i intelektualny, w związku z czym postanowili wrócić do gospelowych korzeni. W ten sposób Horace Silver

¹⁰² L. Bryant, *Jazz in The Church. A Lecture/Concert*, dokument online: <http://www.songsofda-vid.com/Finale%20Webs%20and%20PDF%27s/CJA%20Articles%20Pdf%27s/JazzChurch.pdf> [data dostępu: 01.05.2015].

¹⁰³ Niedziela, *op. cit.*, s. 91.

¹⁰⁴ D. B. Johnson, *Sacred Blue: Jazz Goes To Church In the 1960s*, dokument online: <http://indianapublicmedia.org/nightlights/sacred-blue-jazz-church-1960s>, data dostępu: 01.05.2015.

¹⁰⁵ Versace, *op. cit.*, s. 37.

skomponował *The Preacher*, Jimmy Smith *The Sermon!*, Charles Mingus *Better Got in Your Soul*, a Cannonball Adderley *Mercy, Mercy, Mercy*. Jednakże muzycy ci nie do końca czynili to z motywów swojej osobistej wiary, lecz jak wydaje się – bardziej chcieli pokazać, jak wielką moc i siłę ma do zaoferowania muzyka gospel. Znany pianista Eric Reed w następujący sposób komentuje to zjawisko:

„Tym «mniej opartym na wierze» zamierzeniem jest to, co określa się mianem *funky jazz* lub *soul jazz*. Jest to jazz naśladowujący brzmienie muzyki czarnego Kościoła i jest bardziej zaaranżowany niż nabożny. Popularne przeboje jazzowe, jak Horace Silvera *The Preacher*, Billy’ego Page’a *The In Crowd* czy Bobby’ego Thomsona *This Here*, komponowane były w większości w wyniku zauroczenia muzyką gospel. Przypomina to w dużym stopniu słuchanie «zatwardziałych» muzyków jazzowych grających muzykę latynoską czy funk – bez pełnego zanurzenia w doświadczenie. Być może tu biegnie granica uświęconej i świeckiej; podczas gdy jedni czynią to z motywów czci i uwielbienia, inni prezentują dynamikę nieco niebezpieczną, która na przestrzeni lat gwałtownie spada do poziomu marnych imitacji, w rezultacie stając się prezentacją jakiegoś rodzaju pieśniarstwa przez jednostki niemające pojęcia o wartości i istocie doświadczenia duchowego»¹⁰⁶.

Ten swoisty powrót do religijnych korzeni gospel może prowadzić do pewnych nieścisłości gatunkowych i zamieszania, jeśli chodzi o muzykę gospel, jazz i tym bardziej jazz religijny. W każdym z powyższych stylów używana jest improwizacja, bardzo rozbudowana harmonia, rozległy (często kwartowy) układ akordów, struktura: napięcie i rozładowanie, skale modalne, nuty pedałowe oraz *blue notes*¹⁰⁷. Wielu artystów odnajduje się zarówno w jazzie, jak i gospel, czego przykładami są Yolanda Adams, Daryl Coley, The Clark Sisters, Tomas Whitfield czy Aretha Franklin, jednakże jest kilka istotnych różnic pomiędzy nimi:

1. Tło polityczne. Prawie wszystkie tradycyjne utwory gospelowe zawierają w sobie jakieś polityczne odniesienia¹⁰⁸. Mimo że artyści „typowo” jazzowi, jak Duke Ellington, Mary Lou Williams, Dave Brubeck i John Coltrane, znajdowali się pod wpływem ruchów wolnościowych w połowie XX wieku, dzisiejsi artyści jazzowi raczej unikają tego typu tematyki. Natomiast ci, którzy poprzez jazz chcą

¹⁰⁶ E. Reed, *Sacred Jazz, All About Jazz*, March 2009, dokument online: <http://www.allaboutjazz.com/eric-reed-sacred-jazz-eric-reed-by-eric-reed.php>, data dostępu: 02.05.2015.

¹⁰⁷ M. Clar, *The Negro Church: Its Influence on Modern Jazz*, „The Jazz Review” 1959, nr 2, s. 28-29.

¹⁰⁸ A. Dunn, A. Marsh, *The Story of Gospel Music: The Power in the Voice*, DVD, BBC Video, Burbank 2004.

wyrazić swoją wiarę, czynią to bardziej z motywu osobistego uwielbienia Boga, niż z misji walki o prawa obywateli.

2. Improwizacje. Muzyka gospel zawiera improwizacje, które są równoznaczne z nastrojem i kontekstem uwielbienia¹⁰⁹. Nie są one czymś stałym i regularnie pojawiającym się w tego typu muzyce, jeśli już – to pojawiają się okazjonalnie, jako pewnego rodzaju przerwany w stroficzny układzie pieśni. W jazzie natomiast są one podstawowym środkiem ekspresji i potrafią rozciągać się na większą część trwania utworu.

3. Status „gwiazdy”. W muzyce gospel odnosi się prawie zawsze do solisty bądź chóru. W muzyce jazzowej królują głównie instrumenty. Współczesny gospel jest muzyką dosyć popularną, zwłaszcza w USA, gdzie zalicza się do mainstreamu. Tacy artyści, jak Kirk Franklin, Yolanda Adams czy Donnie McClurkin, są rozpoznawalnymi gwiazdami, frontmanami zespołów i wokalistami, a dzięki temu sprzedali swoje albumy w milionach egzemplarzy. Gospel jako nurt żywiołowej muzyki religijnej o „czarnych korzeniach” zawiera dziś w sobie wiele innych gatunków: hip-hop, rap, które są szeroko akceptowane przez publiczność i mają nieraz wręcz nastawienie taneczne. Tematyka utworów jest równie szeroka (problemy finansowe, narkotyki, problemy rodzinne), podczas gdy muzycy z nurtu religijnego jazzu koncentrują się bardziej na osobistych przeżyciach metafizycznych¹¹⁰.

Interesującym zjawiskiem jest pewien trwały trend powrotu religii do jazzu, który rozpoczął się w połowie ubiegłego wieku i trwa do dziś. Jednym z motywów zainteresowania sprawami religijnymi stały się współczesne problemy społeczne, takie jak rasizm i segregacja¹¹¹. Wydarzenia te stanowiły początek i bezpośrednie tło do powstania Civil Rights Movement („Ruch Praw Obywatelskich”), kierowanego przez 26-letniego pastora z Montgomery, Martina Luthera Kinga, który mówił:

„Jeśli się mylimy, Konstytucja także się myli,
jeśli jesteśmy w błędzie, Bóg Wszechmogący także jest w błędzie,
jeśli się mylimy, Jezus z Nazaretu był tylko zwykłym utopijnym marzycielem
i nigdy nie zszedł na ziemię,
jeśli jesteśmy w błędzie – sprawiedliwość jest kłamstwem”¹¹².

¹⁰⁹ Marini, *op. cit.*, s. 127.

¹¹⁰ M. Kenon, D. Stout, *Higher Ground: Voices of Contemporary Gospel Music*, DVD, Chatworth 2004.

¹¹¹ Niedziela, *op. cit.*, s. 276.

¹¹² M. Luther King Jr, *The Autobiography of Martin Luther King*, Londyn 2007.

W wyniku tych przemian społecznych wielu artystów zaczęło wprost wyrażać swoje religijne poglądy. Spośród tych najbardziej znanych wymienić można takich muzyków, jak Mary Lou Williams, Duke Ellington czy John Coltrane. Jednym z pierwszych nagrań łączących jazz z religią stała się płyta George'a Lewisa, klarncisty z Nowego Orleanu, *Jazz at Vespers* (1954), jako kolekcja tradycyjnych hymnów granych przez jego ragtime'owy zespół. W 1957 roku Jack Teagarden nagrał w Capitol Records album z pieśniami spirituals, *Swing Low Spiritual*. Rok później Louis Armstrong nagrał jeden z jego bardziej posępnych albumów *Louis and the Good Book*, który stał się również kolekcją pieśni spirituals i gospel, zawierając w tytule nazwę kojarzącą się wprost z Ewangelią (gr. *eu angelion* – Dobra Nowina). Ten album okazał się później jedyną religijną płytą Louisa, jaką nagrał w swojej bogatej karierze¹¹³.

W roku 1959 skomponowany został pierwszy utwór jazzowy na użytek liturgiczny. Stało się to za sprawą Eda Summerlina – klarncisty i saksofonisty, wykładowcę na University of Texas State College. Był on zdruzgotany wiadomością o śmiertelnej chorobie swojej córki. Jego pastor namówił go wtedy do komponowania, czego efektem stał się utwór *Requiem for Mary Jo*, wykonany później podczas metodystycznej liturgii¹¹⁴. Po tym wydarzeniu Summerlin skupił się na pisaniu utworów jazzowych do kościelnego użytku. Dał też wiele występów dla publiczności i nagrał pierwszy ściśle religijny album jazzowy *Liturgical Jazz*, zawierający *Requiem for Mary Jo*. Jego aspiracją było nie tylko komponowanie muzyki jazzowej dla „nowoczesnych” uczestników nabożeństw, lecz zmiana konwencji modlitwy. W wywiadzie radiowym udzielonym w 2005 roku powiedział, że pragnął zmienić podejście wiernych do całego nabożeństwa uwielbienia¹¹⁵. Jego twórczość nie pozostała niezauważona, dlatego magazyn „Downbeat” za album *Liturgical Jazz* dał mu 4,5 gwiazdki, co skłoniło go do napisania wielu dobrych utworów jazzowych na użytek religijny¹¹⁶.

Kolejnym impulsem dla rozwoju religijnego nurtu jazzu były zmiany liturgiczne w Kościele Katolickim dokonane przez Sobór Watykański II (1962-1965). Opisuje to Joanna Steed, autorka biografii Duke'a Ellingtona:

¹¹³ <http://www.allmusic.com/album/louis-and-the-good-book-mw0000319753> [data dostępu: 01.05.2015].

¹¹⁴ S. Lavietes, *Edgar Summerlin, 78, Composer Who Brought Jazz to Church*, „The New York Times”, 24 października 2006, dokument online: <http://www.nytimes.com/2006/10/24/obituaries/24summerlin.html> [data dostępu: 02.05.2015].

¹¹⁵ *Ibid.*

¹¹⁶ Johnson, *op. cit.*

„Lata sześćdziesiąte były czasem wielkich przemian, nie tylko społecznych i politycznych, lecz również religijnych. Język katolickich mszy zmienił się z łaciny na języki narodowe. Rodzima muzyka również zagościła podczas katolickich nabożeństw. Jazzowe msze i protestanckie nabożeństwa zyskały na wielkiej popularności w osiedlach miejskich, choć ta praktyka była w dalszym ciągu postrzegana jako odchylenie, odejście od tradycji kościelnej. Reinhold Neibuhr i Paul Tilich byli znanymi postaciami. Tillicha «teologia kultury» postrzegała aktywność artysty jako kluczową dla radykalnego duchowego zadania ujawniania autentycznej obecności Boga w stworzeniu. Poglądy tego autora znacząco wpłynęły na odnowienie znaczenia sztuki w kościołach i seminaryjnych studiach»¹¹⁷.

W 1962 roku papież Jan XXIII ogłosił świętym Peruwianczyka Marcina de Porres (1569-1639), który jako pierwszy dostał tego zaszczytnego kościelnego tytułu spośród kolorowych¹¹⁸. Mary Lou Williams, mająca akurat przerwę w działalności muzycznej, nawróciła się wtedy na katolicyzm i dzięki namowom przyjaciela – jezuitę Anthony’ego S. Woodsa – zaczęła tworzyć religijną muzykę. Napisała hymn o św. Marcinie, który stał się tytułowym utworem na jej religijnym albumie z 1964 roku: *Black Christ of the Andes*¹¹⁹. Jest ona również autorką trzech jazzowych mszy, w których klasyczne części mszy łacińskiej wyrażone zostały w w muzycznym języku jazzu i uzupełnione oryginalnymi utworami nawiązującymi wyraźnie do tradycji *spirituals*. Według niektórych Williams to najwybitniejsza pianistka w dziejach jazzu, a ciekawostką jest, że jej ojcem chrzestnym był znany publicysta jazzowy Barry Ulanov, również konwertyta¹²⁰.

W rok po opublikowaniu tej płyty nastąpił cały wysyp muzycznych wydarzeń związanych z nurtem religijnego jazzu. Pierwszym było pojawienie się przełomowego albumu Johna Coltrane’a *A Love supreme*. Następnie Lalo Schifrin (argentyński kompozytor) wraz z Paulem Hornem z Zachodniego Wybrzeża USA (flecistą) tworzą prawdopodobnie pierwszą jazzową mszę *Jazz Suite on the Mass Texts*. Album ten otrzymał dwie nagrody Grammy, jedną w kategorii „Best Jazz Composition” (1965), drugą za „Best Album Cover, Photography” (1966)¹²¹. Kolejnym wydarzeniem była kompozycja *Charlie Brown Vince’a Gueraldiego* dla Kościoła Episkopalnego. Nagrana została na prośbę dostojników tamtego kościoła w 1965

¹¹⁷ Steed, *op.cit.*, s. 115-117.

¹¹⁸ S. Hołodok, *Św. Marcin de Porres*, „W służbie miłosierdzia” nr 11/2006, dokument online: http://www.wsm.archibial.pl/wsm26/art.php?id_artykul=313 [data dostępu: 02-05-2015].

¹¹⁹ Merecki, *op. cit.*, s. 297.

¹²⁰ *Ibid.*

¹²¹ Zob.: <http://www.grammy.com/nominees/search?artist=&title=&year=1965&genre=All>; <http://www.awardsandshows.com/features/grammy-awards-1966-241.html> [data dostępu: 02.05.2015].

roku podczas nabożeństwa w San Francisco's Grace Cathedral; wystąpiło wówczas jego trio oraz 68-osobowy chór¹²². Kilka miesięcy po tej premierze Duke Ellington prezentuje w tym samym kościele pierwszy z trzech *Sacred Concerts*. Z powodu swojej ugruntowanej już pozycji w jazzowym świecie recenzje jego najnowszych religijnych utworów trafiają do najważniejszych magazynów muzycznych i stacji telewizyjnych. „Ebony Magazine” napisało, że jego koncert był:

„[...] historycznym momentem. Typ muzyki, który niegdyś skalął się jako pasujący tylko do barów i burdeli, wykorzystany został w religijnym koncercie przez człowieka, który z tego powodu zasłużył na jak największy szacunek”¹²³.

Sam Ellington tak opisywał intencję, która towarzyszyła mu przy tworzeniu religijnych koncertów:

„Msza jazzowa to ludzie, którzy mówią do Boga. Koncert święty, który wykonujemy, to ludzie, którzy mówią do ludzi o Bogu – a to wielka różnica”¹²⁴.

Tym sposobem kompozytor do końca swojego życia będzie tworzył i wykonywał muzykę religijną.

Kolejnym artystą, który wpisał się w nurt religijnego jazzu, był Dave Brubeck, legendarny pianista jazzowy, znany przede wszystkim z nagrania z Paulem Desmondem *Take Five* i własnej kompozycji *Blue Rondo a la Turk*. Jego album *Time Out* otrzymał jako pierwszy w historii status platynowej płyty dla muzyki jazzowej¹²⁵. Czas drugiej wojny światowej odcisnął na nim swoje piętno, dlatego odczuł pragnienie komponowania religijnych utworów. W 1965 roku napisał *Let Not Your Heart Be Trouble* ku czci swojego brata, który zmarł na guza mózgu w wieku 16 lat, a w roku 1968 swoją pierwszą religijną kompozycję na wielką skalę: *The Light in the Wilderness* – oratorium o kuszeniu i nauczaniu Jezusa Chrystusa. Choć urodził się jako protestant, nawrócił się na katolicyzm po napisaniu *To Hope* – mszy, zleconej mu przez katolickie czasopismo „Our Sunday Visitor”¹²⁶.

¹²² Johnson, *op. cit.*

¹²³ *Jazz Goes to Church*, „Ebony” kwiecień 1966, s. 77.

¹²⁴ D. Ellington, *The Centennial Edition*, okładka płyty.

¹²⁵ D. E. Anderson, *Dave's Brubeck Sacred Music: „Composition As A Prayer”*, „The Huffington Post” grudzień 2012, dokument online: http://www.huffingtonpost.com/2012/12/07/dave-brubeck-sacred-music_n_2255533.html [data dostępu: 02.05.2015].

¹²⁶ T. Mattingly, *The soul in Dave Brubeck's jazz*, „Patheoc” grudzień 2009, dokument online: <http://www.patheos.com/blogs/tmatt/2009/12/the-soul-in-dave-brubecks-jazz> [data dostępu: 02.05.2015].

Pod koniec lat sześćdziesiątych, za namową pastora Johna Gensela, jazzmani zaczynają systematycznie spotykać się podczas niedzielnych *Jazz Vespers* („nieszporach jazzowych”) w St. Peter’s Church. Pastor staje się duchowym opiekunem muzyków, towarzyszy im i inspiruje zarówno do twórczości, jak i życia wiarą. Dzięki temu muzycy, „którzy wracali późno z sobotnich grań, nie musieli budzić się zbyt wcześnie, aby zdążyć na niedzielną mszę”¹²⁷. Przychodzili wieczorem i aktywnie uczestniczyli w nabożeństwie, akompaniując na jazzowy sposób kościelnym śpiewom. Kościół ten stał się również miejscem ceremonii pogrzebowych i wspomniania rocznic śmierci znanych muzyków: Duke’a Ellingtona, Billy’ego Straynhorna, Stana Getza, Milesa Davisa. Jak wspomina ów pastor: Strayhorn ufundował nawet fortepian do kaplicy kościelnej¹²⁸. Podobną rolę w środowisku jazzowym odegrali inni duchowni: Tom Vaughn – kapłan Kościoła Episkopalnego i pianista jazzowy, który nagrał z Elvinem Jonesem i Artem Davisem *Jazz Concert at the Village Gate*, oraz nazywany „jazz priest” – Norman O’Connor, który zasłynął jako wielki propagator jazzu w środkach społecznego przekazu¹²⁹.

Środowisko muzyków jazzowych grających religijne utwory zaczyna się systematycznie powiększać. Powstają kolejne kompozycje wykonywane przez coraz bardziej znane osobistości ze świata jazzu: Nat King Cole wydaje album *Every Time I Fell the Spirit* (1960), gitarzysta Grant Green – *Feelin’ the Spirit* (1962), saksofonista Albert Ayler – *Goin’ Home* (1964) oraz *Swing Low Sweet Spiritual* (nagr. 1964, wyd. 1971), wokalistka Ella Fitzgerald – *Brighten the Corner* (1967), trębacz Joe Newman – *O Sing to The Lord a New Song* (1968), perkusista Max Roach – *Lift Every Voice and Sing* (1971), pianista Herbie Hancock – *Hear, O Israel, A Prayer Ceremony in Jazz* (1968), saksofonista Pharaoh Sanders – *Karma* (1969).

W nurcie religijnego jazzu odnajduje się również pianistka/harfistka/organistka – Alice Coltrane, żona Johna Coltrane’a. Po śmierci męża Alice wsłuchiwała się w nauki indyjskiego guru Sathya Sai Baby¹³⁰. Weszła przez to na drogę mistycyzmu i dalekowschodniej filozofii, przyjmując imię Swami Turiyasangitananda (oznaczające „Najwyższa pieśń rozkoszy transcendentального boga”), a następnie w 1975 roku otworzyła The Vedantic Center – centrum duchowości propagujące

¹²⁷ *The Jazz Ministry at St. Peter’s Church*, „City of Memory” marzec 2008, dokument online: <http://www.cityofmemory.org/map/index.php/story/2096/> [data dostępu: 02.05.2015].

¹²⁸ *Ibid.*

¹²⁹ *Jazz Goes to Churches*, „Ebony” kwiecień 1966, s. 80.

¹³⁰ <http://www.saiquest.com/html/swamini.html> [data dostępu: 02.05.2015].

jej wierzenia¹³¹. W czasie swojej duchowej przemiany w latach sześćdziesiątych wydała albumy z gatunku free jazz, odnoszące się do hinduizmu: *Hungtinton Ashram Monastery* (1969), *Journey in Satchidananda* (1970), *Ptah, the El Daoud* (1970), *Universal Consciousness* (1971), *Lord of Lords* (1972) i *World Galaxy* (1972). O swojej twórczości mówiła:

„Wszystko, co robię, jest ofiarowane Bogu – taka jest prawda. Praca, którą próbuję wykonywać, jest w pewnym sensie dzieleniem się z moim braćmi i siostrami światem, moim własnym światem. Efekty tej pracy pozostawiam Bogu. Nie martwię się nimi, moim jedynym zmartwieniem jest praca – starania, aby to wyrazić”¹³².

„Religijny jazz” bardzo szybko wyszedł poza granice Stanów Zjednoczonych i pojawił się również w Polsce. W 1967 roku w krakowskim kościele Ojców Dominikanów została wykonana msza jazzowa Tomasza Stańki; tam też odbył się koncert Jana Garbarka z brytyjskim kwartetem wokalnym The Hilliard Ensemble¹³³. W tymże kościele co roku odprawiane są msze za dusze muzyków połączone z występami jazzmanów. W 1970 roku na dziedzińcu znanego z eksperymentów kościoła św. Krzysztofa w Podkowie Leśnej (gdzie Katarzyna Gaertner w 1968 roku przedstawiła swoją *Mszę beatową*) grupa jazzmanów (Janusz Muniak, Włodzimierz Nahorny, Janusz Kozłowski, Jerzy Bartz) wykonała *Mszę Wielkanocną* Jerzego Czechowicza, organisty z rockowego zespołu Trapiści, związanego z tą parafią. W 1982 roku z kolei na Jasnej Górze Stanisław Sojka wraz z plejadą polskich jazzmanów wystąpił w programie *Królowej Anielskiej śpiewajmy*. W połowie lat dziewięćdziesiątych swoistym centrum jazzu stał się kościół św. Maksymiliana Kolbego w Bielsku-Białej, gdzie m.in. wystąpili Joe Henderson i Wynton Marsalis¹³⁴. Od tego czasu można zaobserwować powolny, lecz stały rozkwit religijnej twórczości muzyków jazzowych. Do tego nurtu zaliczać się będą: Andrzej Cudzych, Włodek Pawlik, Włodzimierz Nahorny, Leszek Możdżer, Piotr Baron, Joachim Mencil, Mieczysław Szcześniak, Marek Bałata i inni.

¹³¹ C. Vicens, *After Death of Jazz-Legend Husband, Alice Coltrane Took a Different Path*, „Los Angeles Times” grudzień 1987, dokument online: http://articles.latimes.com/1987-12-18/entertainment/ca-19942_1_alice-coltrane [data dostępu: 02.05.2015].

¹³² T. Kernodle, *Freedom Is aconstant Struggle: Alice Coltrane and the Redefining of the Jazz Avant-Garde*, [w:] *John Coltrane and Black America's Quest for Freedom: Spirituality and Music*, red. L. L. Brown, Nowy Jork 2010, s. 73.

¹³³ K. Brodacki, *Historia Jazzu w Polsce*, Kraków 2010, s. 549.

¹³⁴ *Ibid.*

II. Twórczość muzyków jazzowych w kontekście różnych religii

W tej części pracy zostaną zaprezentowane sylwetki muzyków jazzowych pogrupowane według religii, z którą związali swoje życie i twórczość. W pierwszej kolejności będzie to chrześcijaństwo, gdyż – jak wykazały analizy poprzedniej części rozprawy – religia ta stała się naturalnym środowiskiem powstania i wzrostu jazzu. W dalszej kolejności będzie to islam, który w połowie XX wieku okazał się w Stanach Zjednoczonych bardzo modny z powodów prześladowań na tle rasowym. Zostaną również przedstawione dwie ważne religie Dalekiego Wschodu: buddyzm i hinduizm, za którymi swego czasu poszło wielu jazzmanów, oraz przykład nowego ruchu religijnego – scjentologia, wyznawana przez jednego z najwybitniejszych współczesnych pianistów, Chicka Coreę. Historia pokazuje, że niektórzy muzycy poszli drogą religijnego synkretyzmu, asymilując z różnych religii to, co według nich było cenne. Warto również o nich wspomnieć, tym bardziej, że zaliczają się do nich takie sławy, jak John Coltrane i Ornette Coleman, budujący oryginalne systemy wierzeń.

Pewnym problemem może być jednoznaczna definicja słowa „religia”, gdyż różne wierzenia rozumieją ją w rozmaity sposób. Najogólniej mówiąc, w kulturze europejskiej i amerykańskiej termin ten stosuje się na oznaczenie rzeczywistości podmiotowo-przedmiotowej, relacji człowieka do czegoś transcendentnego, aczkolwiek różnie rozumianego¹³⁵. Na potrzeby niniejszego artykułu pojęcie religii będzie rozumiane w bardzo szerokim aspekcie, jako termin stosowany niekiedy zamiennie z takimi pojęciami, jak: filozofia życia, duchowość, religijność czy wiara. Nie wszystkie bowiem religie wierzą w osobowego Boga, a w centrum niektórych z nich (np. buddyzm) stoi nie istota transcendentna, lecz człowiek. Należy również wspomnieć, że niemal każda z przedstawionych religii dzieli się na pomniejsze odłamy (np. w chrześcijaństwie: katolicyzm, prawosławie, kościoły reformowane; w islamie: sunnizm, szyizm, charydżyzm; w buddyzmie: hinajana, mahajana, wadżrajana itp.). Są to więc struktury niejednolite i nieraz wewnątrznie bardzo poróżnione. Pomimo to, by jednak nie wdawać się w zbyt wielkie komplikacje, utrzymany zostanie podział na wspomniane wyżej wielkie religie światowe, charakterystyczne zaś cechy poszczególnych ich odłamów – których wyznawcami stali się niektórzy muzycy – ukazane zostaną w stosownych proporcjach.

¹³⁵ M. Rusecki, *Religia*, [w:] *Leksykon teologii fundamentalnej...*, s. 1013.

Chrześcijaństwo

Jako że chrześcijaństwo stało się kolebką jazzu, z religią tą utożsamia się wielu jazzmanów. Nie sposób na ograniczonych ilościowo łamach opisać szczegółowo wpływu chrześcijaństwa w różnych jego denominacjach na życie i twórczość wszystkich muzyków, dlatego autor ograniczy się do przybliżenia życiorysu dwóch, najciekawszych z rozpatrywanego punktu widzenia postaci: Duke'a Ellingtona i Mary Lou Williams. Aby jednak w jakiś sposób wyczerpać temat i pokazać szerszą panoramę oddziaływania chrześcijaństwa na muzyków jazzowych, oprócz nich zostaną również omówione najważniejsze współczesne trendy religijnego jazzu wypływające z inspiracji osobą Jezusa Chrystusa i Jego nauczaniem.

Edward Kennedy „Duke” Ellington jest tak ważnym człowiekiem w historii jazzu, że „New York Times” określił go wręcz jako „najważniejszego amerykańskiego kompozytora”¹³⁶. Wystarczy tylko wspomnieć, że skomponował ponad 2 tysiące utworów, otrzymał 13 nagród Grammy, Nagrodę Pulitzera, dwa medale od prezydentów USA, a swoją twórczością wyniósł jazz do poziomu muzyki koncertowej, stając się wzorcem innowacji, pianistyki i nowoczesnego prowadzenia zespołu¹³⁷. Był jednocześnie zbiorem przeciwieństw: czytał codziennie Biblię, ale w kościele bywał raz na rok¹³⁸.

Jego rodzice byli muzykami i pobożnymi chrześcijanami, choć różnych denominacji. W związku z tym w każdą niedzielę uczęszczał do dwóch kościołów, gdzie słuchał historii biblijnych, hymnów i pieśni spirituals. Dzięki religijnym opowieściom matki i udziału w nabożeństwach ukształtowało się w nim poczucie tożsamości jako Afroamerykanina: matka wpoila mu bowiem prawdę, że kolor skóry nie ma znaczenia, bo stworzył go Bóg, a kazania pastorów sprawiły, że odkrył przy Jezusie Chrystusie „wspaniałe poczucie bezpieczeństwa”¹³⁹. Po latach również wspomina, że dzięki temu religijnemu wychowaniu nauczył się codziennie czytać Pismo Święte, które stało się dla niego nieocenioną pomocą w życiu.

Wiara jednak nigdy nie była czymś, co było widoczne u niego na pierwszym planie. Wręcz przeciwnie – postrzegano go bardziej jako kobieciarza i pijaka niż człowieka wiary. Potwierdza to jego syn Mercer, wspominając, że Duke i Edna (żona) kłócili się cały czas o liczne zdrady, przez co ostatecznie rozwiedli się¹⁴⁰. Mimo wszystko Ellington posiadał niezwykle zdolność oddzielenia życia pry-

¹³⁶ Niedziela, *op. cit.*, s. 161.

¹³⁷ Versace, *op. cit.*, s. 72.

¹³⁸ Niedziela, *op. cit.*, s. 162.

¹³⁹ D. Ellington, *Music is My Mistress*, Nowy Jork 1973, s. 15.

¹⁴⁰ Versace, *op. cit.*, s. 74.

watnego od pracy, dzięki czemu nigdy nie miał problemów z ukończeniem na czas kompozycji, a w czasie koncertów słynał z uśmiechów i radości. Jak już wspomniano wyżej – nie chodził regularnie do kościoła ani nie faworyzował żadnego konkretnego odłamu chrześcijaństwa. Co więcej, był bardzo przesądny: unikał otwartych okien, odmawiał jazdy łódką i pociągami, unikał noszenia brązowego koloru garnituru (w takim kolorze ubrań zmarła jego matka), a gdy odpadł guzik, nigdy więcej go nie zakładał, i uważał, że jego szczęśliwym numerem była trzynastka¹⁴¹.

Na tym złożonym tle jego osobowości i wiary rysują się *Sacred Suits* – trzy jazzowe koncerty o charakterze sakralnym. Do dziś biografowie artysty próbują zrozumieć motywy skomponowania takiej właśnie muzyki, podając trzy rozmaite interpretacje¹⁴²:

- Ellington chciał dołączyć do panteonu takich kompozytorów, jak Bach, Mozart, Haydn czy Beethoven, twórców, którzy komponowali kantaty, msze i oratoria;
- motywem ich napisania była chęć zadośćuczynienia za grzeszne życie;
- uczynił to z czystych i chwalebnych motywacji, oddając chwałę Bogu.

Wydaje się, że nic nie stoi na przeszkodzie, by biorąc pod uwagę złożoność postaci Ellingtona, uznać za prawdę jakąś kombinację tych trzech różnych motywacji. On sam, choć nie sprecyzował dokładnie, skąd wziął się religijny wątek w jego twórczości, wyjaśniał to w następujący sposób:

„Każdy człowiek modli się w swoim własnym języku, dlatego nie ma języka, którego Bóg by nie rozumiał¹⁴³”.

Pierwszy koncert został wykonany w 1965 roku. Artysta posiadał już wtedy status celebryty, dlatego wydarzenie to, jeszcze na długo przed premierą, było z napięciem wyczekiwane przez środowisko muzyczne¹⁴⁴. W swoim dziele zawarł wiele wcześniejszych kompozycji i odsłonił rąbka własnych uczuć religijnych, zwłaszcza tych, które skrywał od śmierci matki. Sam koncert odniósł niebywały sukces. Wiele gazet rozpisywało się o nim w pozytywnych słowach, jak np. „Saturday Review”, na łamach którego głoszono, że Duke i jego orkiestra „wykonując koncert, zrobili to lepiej niż wszyscy inni na świecie i przy tym oddali chwałę Bogu”¹⁴⁵. Dzieło zdobyło również sympatię wielu duchownych, dzięki czemu koncert został wykonany później około 50 razy w świątyniach róż-

¹⁴¹ Steed, *op. cit.*, s. 52; Niedziela, *op. cit.*, s. 162.

¹⁴² Versace, *op. cit.*, s. 75.

¹⁴³ H. Cohen, *Duke Ellington's America*, Chicago 2010, s. 449.

¹⁴⁴ Steed, *op. cit.*, s. 120.

¹⁴⁵ Ellington, *op. cit.*, s. 263.

nych części kraju, a nawet raz w Anglii. Nie wszystkim jednak połączenie jazzu z uwielbieniem Boga przypadło do gustu. Wokalistka Joya Sherill, zadeklarowany Świadek Jehowy, odmówiła uczestnictwa i zastanawiała się, czy jest to w ogóle kompozycja religijna, a tancerz Bunny Briggs był skonsternowany tym, że ma tańczyć na ołtarzu¹⁴⁶. Sam Ellington próbował uciszyć te spory, tłumacząc:

„Czy nie to właśnie czynił Jezus? Wszedł do tych miejsc, gdzie byli ludzie, wnosząc światło w ciemności”¹⁴⁷.

Wszystko to sprawiło, że artysta zaczął nawet myśleć o sobie w kategoriach „Bożego posłańca”¹⁴⁸.

Zainspirowany wcześniejszym sukcesem, Ellington rozpoczął przygotowania do drugiego koncertu, który odbył się w 1968 roku w Cathedral Church of Saint John the Divine. Zawarł w nim wiele nowych kompozycji inspirowanych biblijnymi treściami, jak np. *The Shepherd Who Watches Over the Night Flock*, *Almighty God* czy *It's Freedom*. Podobnie jak w przypadku pierwszego koncertu – odniósł niebawomy sukces. Około siedmiotysięczna publiczność wiwatowała na cześć kompozytora, zwłaszcza w finale, gdy dwie grupy tancerzy tańczyły pośród widowni do utworu *Praise God and Dance*¹⁴⁹. Również prasa podkreślała ponadczasową wartość tematów podejmowanych w tekstach pieśni: miłość, przebaczenie, jedność i wolność¹⁵⁰. Sam twórca tłumaczył zaś, w jaki sposób rozumie „sakralność” swojego dzieła: skoro wszystko jest częścią bożego świata, to nie ma dalej sensu podział na *sacrum* i *profanum*¹⁵¹. Pomimo nazewnictwa nie były to zatem utwory w tradycyjnym rozumieniu muzyki liturgicznej, gdyż jako dzieła sceniczne zostały przeznaczone do wykonania zarówno w kościele, jak i na scenie, a to z kolei przysporzyło Ellingtonowi tak fanów, jak wrogów. Krytykom odpowiadał słowami pastora Rubena Speaksa:

„Jezus nigdy nie zamierzał czynić podziałów. Nie ma więc takiego rytmu, melodii czy pieśni, która nie byłaby akceptowalna dla Boga”,

dodając:

¹⁴⁶ J. B. Bivins, *Spirits Rejoice! Jazz and American Religion*, Nowy Jork 2015, s. 158.

¹⁴⁷ Cohen, *op. cit.*, s. 467.

¹⁴⁸ Versace, *op. cit.*, s. 75.

¹⁴⁹ *Ibid.*, s. 86.

¹⁵⁰ Steed, *op. cit.*, s. 125.

¹⁵¹ Cohen, *op. cit.*, s. 468.

„Nie powinno się grać sakralnej muzyki tylko w kościołach”¹⁵².

Fani z kolei mogli zobaczyć go z orkiestrą w trasie koncertowej, wykonującego ponad sto razy swoje dzieło, co ciekawe, głównie w miejscach przeznaczonych do świeckiego użytkowania. W ten sposób przyczynił się do zredefiniowania pojęcia „muzyki kościelnej”, tworząc swój własny styl uwielbienia Boga – pełen żartów, klaskania i stepowania. Nieplanowanym efektem koncertów było również zatarcie się różnic na tle rasowym, gdyż zaczęto zapraszać go z zespołem do miejsc, które dotąd uchodziły za zarezerwowane wyłącznie dla białych¹⁵³.

Od strony muzycznej koncert Ellingtona był zlepkiem przeróżnych stylów i gatunków: występowały tu blues, swing, taniec, słowo mówione, elementy teatru i wokaliza. Wykorzystywano zarówno partie chóralskie, jak i charakterystyczny dla czarnych kościołów ekspresyjny śpiew solowy. Sam kompozytor grał również na elektrycznym pianinie, imitującym brzmienie organów. Niezwykle trafnym podsumowaniem tego koncertu są słowa biografki Duke’a Ellingtona – Janny Steed:

„W *Sacred Concerts* Ellingtona połączyły się na nowo dwie główne gałęzie czarnej muzyki, które wcześniej zostały podzielone na muzykę sakralną i świecką: hymny i pieśni spirituals – zastrzeżone na niedzielę rano, oraz blues i jazz – związane z sobotnim wieczorem. To, co zrobił Duke, to odzyskał sakralne korzenie jazzu i pokazał, że wszystkie instrumenty mogą być zastosowane do chwaleń Boga, jak jest to pokazane w Psalmie 150”¹⁵⁴.

Autor nie spoczął jednak na laurach i pomimo wyniszczenia nowotworem, na siedem miesięcy przed swoją śmiercią, z obsesyjnym wręcz zapalem skomponował *Third Sacred Concert*¹⁵⁵. W nieco bardziej konwencjonalnym stylu muzycznym powrócił tu do takich tematów, jak wojna, rasizm, a zwłaszcza miłość, jako naczelną zasadą życia i etyki. Z powodu raka musiał zostać hospitalizowany. Aby umożliwić mu komponowanie, przywieziono do szpitalnej sali pianino, na którym grał niemal do samego końca¹⁵⁶. Kiedy natomiast nie mógł już pisać, dyktował nuty swojemu synowi. Zmarł 24 maja 1974 roku, z przesłaniem o równości i charakterystycznym dla siebie żartem:

¹⁵² *Ibid.*, s. 475. Zob. też: G. Meline, *From the Club to the Cathedral: Revisiting Duke Ellington's Controversial 'Sacred Concert'*, dokument online: <http://ww2.kqed.org/arts/2015/09/14/from-the-club-to-the-cathedral-revisiting-duke-ellingtons-controversial-sacred-concert> [data dostępu: 06.04.2016].

¹⁵³ Steed, *op. cit.*, s. 135-140.

¹⁵⁴ *Ibid.*, s. 138.

¹⁵⁵ Bivins, *op. cit.*, s. 159.

¹⁵⁶ Steed, *op. cit.*, s. 150-153.

„Rasizm nie jest na tyle silny, by zabić muzykę. Jeśli mam umrzeć – jestem gotowy, lecz zamierzam dalej grać *Sophisticated Lady*”¹⁵⁷.

Podczas gdy Ellington pisał *Sacred Concerts*, inna kompozytorka, Mary Lou Williams, tworzyła utwory o przeznaczeniu *stricte* liturgicznym. Znała się wprawdzie dobrze z Ellingtonem i wielokrotnie współpracowała z nim jako aranżer, lecz ostatecznie poszła własną drogą, komponując pierwsze w historii msze jazzowe¹⁵⁸. Choć jest w świecie jazzu jedną z najbardziej rozpoznawalnych kobiet i wielu uważa ją za największą pianistkę jazzu, jej twórczość jest w Europie mało znana i niedoceniana. Warto zatem przybliżyć jej życiorys i zauważyć jej wkład w rozwój tzw. *sacred jazz*.

Urodziła się w 1910 roku w bardzo biednej rodzinie i już jako małe dziecko potrafiła grać ze słuchu¹⁵⁹. Niewiele wiadomo o jej dzieciństwie, oprócz tego, że dorastała w klimacie jawnego i ukrytego rasizmu i seksizmu, w konsekwencji czego muzykę traktowała jako rodzaj ucieczki przed rzeczywistością. Wykorzystywała swój talent, zarabiając graniem najpierw na ulicy („the little piano girl”), a potem w objazdowym cyrku¹⁶⁰. Z powodu niegodziwych warunków pracy, wykorzystywania seksualnego i przemocy opisuje ten czas jako „zwierzęce życie”¹⁶¹. Posiadała jednakże niezwykłą zdolność „wizualizacji muzyki”, dzięki czemu zaczęła komponować i aranżować utwory m.in. dla wspomnianego Duke’a Ellingtona, Benny’ego Goodmana czy Jimmy’ego Lunceforda. Po przeprowadzce do Nowego Jorku jej mieszkanie stało się miejscem spotkań dla takich muzyków, jak Jack Teagarden, Sarah Vaughan, Art Tatum, Miles Davis, Charlie Parker i Dizzy Gillespie¹⁶². Była również muzycznym mentorem dla pianistów – Theloniousa Monka i Billy’ego Taylora.

Przełomowym momentem w jej życiu stała się śmierć bliskiego przyjaciela, pianisty Garlanda Wilsona. Wspomina, że pewnej nocy podczas trasy koncertowej w Europie, będąc w hotelu, nagle poczuła się wyjątkowo samotna, a jej życie wydało się zupełnie bez znaczenia. Nawet muzyka ani znajomości z wieloma wybitnymi osobami nie dawały już jej radości. W tym przygnębieniu odkryła, że wszystko, co do tej pory robiła, nie było dobre¹⁶³. Od tej nocy roku 1954

¹⁵⁷ Cohen, *op. cit.*, s. 567.

¹⁵⁸ Niedziela, *op. cit.*, s. 168.

¹⁵⁹ Versace, *op. cit.*, s. 54-55.

¹⁶⁰ T. Kernodle, *Soul on Soul: The Life and Music of Mary Lou Williams*, Nowy Jork 2004, s. 23.

¹⁶¹ L. Dahl, *Morning Glory: A Biography of Mary Lou Williams*, Nowy Jork 1999, s. 52.

¹⁶² *Modern Jazz & Caffé Society*, dokument online: http://newarkwww.rutgers.edu/ijs/mlw/modern_1.html [data dostępu 11.04.2016].

¹⁶³ Dahl, *op. cit.*, s. 239-240.

rozpoczął się u niej trzyletni czas przerwy w muzykowaniu, który w samotności poświęciła na czytanie psalmów, modlitwę. Jak sama mówi – po raz pierwszy w życiu muzyka nie była wtedy dla niej sposobem ucieczki od życia. Choć na pewien czas przestała zupełnie grać i słuchać nagrań jazzowych, sytuacja finansowa zmusiła ją do okazjonalnych koncertów.

Ostatecznie, po wielu miesiącach poszukiwań i przejściu przez niemal wszystkie religie, odnalazła to, czego szukała, w katolickim kościele Najświętszej Maryi Panny z Lourdes w Nowym Jorku, gdzie następnie przyjęła chrzest¹⁶⁴. Codziennie spędzała tam wiele czasu na modlitwie i poście, rozdając pieniądze, ubrania i jedzenie. Kupiła również sklep spożywczy, a zarabiane z niego pieniądze przeznaczała na opiekę nad jej przyjaciółmi, szczególnie muzykami zmagającymi się z uzależnieniem od narkotyków. Jej znajomi zauważyli, że zmienił się również jej język: nie skupiała się, jak do tej pory, tylko na muzyce, lecz mówiła dużo o Bogu, modlitwie i światowych problemach.

Jej powrót do świata muzyki miał miejsce w 1957 roku podczas Newport Jazz Festiwal, gdzie występowała razem z Dizzy Gillespie Orchestra. Stało się to dzięki namowie Anthony'ego Crowleya – jezuity, z którym zaprzyjaźniła się po swoim nawróceniu. Przekonał ją, mówiąc:

„Jesteś artystką. Twoje miejsce jest przy fortepianie i w pisaniu muzyki. Moim zadaniem jest pomagać ludziom przez Kościół, a twoim pomaganie ludziom przez muzykę”¹⁶⁵.

Zaczęła wtedy odkrywać swoją misję: łączenie jazzu z wiarą katolicką. Przez to, że sama odkryła oczyszczającą rolę muzyki i środek kontaktu z Bogiem, zaczęła swoim doświadczeniem służyć innym i założyła Bel Canto Foundation – organizację mającą pomóc uzależnionym muzykom¹⁶⁶. W przekonaniu o słuszności swoich poczynań utwierdzały ją kolejne wiadomości o śmierci przyjaciół – Charliego Parkera (1955) i Tadda Damerona (1965). W związku z tym organizowała spotkania modlitewne, na które zapraszała do kościoła muzyków, m.in. Theloniousa Monka. Interesujące jest również to, że nawrócenie pomogło jej wnieść się na nowy poziom twórczości:

¹⁶⁴ Kernodle, *op. cit.*, s. 180; G. Murchison, *Mary Lou's Williams' Black Christ of the Andes (St. Martin de Porres): Vatican II, Civil Rights, and Jazz as Sacred Music*, „Musical Quaterly” 86: 2003, nr 4, s. 594.

¹⁶⁵ W. Balliett, *Out Here Again*, w: *American Musicians Fifty-six Portraits in Jazz*, red. W. Balliett, Nowy Jork 1986, s. 107.

¹⁶⁶ Bivins, *op. cit.*, s. 161.

„Przedtem bylam prawie wykończona. Teraz mogę wyrazić siebie bez pomyłek: moje myślenie jest znacznie lepsze i mogę naprawdę zagrać palcami to, co mam w głowie – a to jest właśnie to, o co chodzi w jazzie”¹⁶⁷.

Zaangażowała się również czynnie w tworzenie muzyki liturgicznej. Pod koniec lat pięćdziesiątych amerykańscy biskupi, wyprzedzając niejako soborowe postulaty odnowy muzyki kościelnej, zaproponowali jej skomponowanie mszy jazzowej. W wielu kręgach uważano bowiem jazz za dar Boga dla Ameryki, którym posługuje się On, pomagając w ten sposób ludziom¹⁶⁸. Szybko zabrała się więc do pracy, pisząc hymn o św. Marcinie De Porres, niedawno kanonizowanym peruwiańskim księdzu (pierwszy święty innego niż biały koloru skóry). Była głęboko poruszona zarówno jego wyglądem, jak i pokorą, pobożnością oraz religijnymi przekonaniami¹⁶⁹. Premiera utworu miała miejsce w 1963 roku w kościele św. Franciszka Ksawerego, a miesiąc później w Philharmonic Hall, z udziałem samego Dizzy’ego Gillespiego. Pomimo mieszanych opinii recenzentów, Williams kontynuowała prace nad gatunkiem *sacred jazz* i ostatecznie nagrała swój pierwszy album z religijną muzyką – *Mary Lou Williams Presents Black Christ of the Andes*.

Po pierwszych sukcesach wielu księży nalegało, aby skomponowała całą mszę jazzową¹⁷⁰. Wskutek tego na przełomie 1966/1967 roku napisała pierwszą z trzech mszy, którą nazwała *Pittsburgh Mass*. Uważała ją za realizację soborowego *aggiornamento*, a także ratunek dla jazzu przed awangardą, w jej mniemaniu odbierającą tej muzyce „kultyczną jakość”¹⁷¹. Kompozycja ta stała się swego rodzaju wzorcem w tym gatunku, z którego szybko zaczęły korzystać inne kościoły w przypływie poczucia wolności użycia nietradycyjnych instrumentów.

Jej druga msza, zwana *Mass for Lenten Season*, skomponowana została również na zlecenie kościelnych władz i wykonywana była podczas Wielkiego Postu w 1968 roku¹⁷². Autorka włączyła do niej utwór *We shall Overcome*, upamiętniający niedawno zamordowanego Marina Luthera Kinga. Seria wykonań tego dzieła stała się tak popularna, że utwierdziła ją w słuszności rozwijania nowego nurtu.

Wkrótce potem, w 1969 roku, spotkała się podczas prywatnej audycji z Pawłem VI i miała nadzieję, że uda jej się zagrać swoje dzieła papieżowi. Choć

¹⁶⁷ Dahl, *op. cit.*, s. 270.

¹⁶⁸ F. M. Fledderus, *The Function of Oral Tradition in 'Mary Lou's Mass' by Mary Lou Williams*, Teksas 1966, s. 73.

¹⁶⁹ P. F. O'Brien, *Jazz for the Soul*, [w:] okładka płyty Mary Lou Williams, *Black Christ of the Andes*, Smithsonian Folkways Music, 2004.

¹⁷⁰ Versace, *op. cit.*, s. 66.

¹⁷¹ D. A. Handy, *Conversation with Mary Lou Williams: First Lady of the Jazz Keyboard*, „Black Perspective in Music” 8: 1980, nr 2, s. 206.

¹⁷² Versace, *op. cit.*, s. 67.

nie udało się zorganizować koncertu w samym Watykanie, dała koncert w innym kościele położonym w centrum Rzymu, występując przed ogromną liczbą fanów¹⁷³. Owocem tego spotkania było niecodzienne zlecenie: amerykański biskup Joseph Gremillion, członek Papieskiej Rady ds. Sprawiedliwości i Pokoju, poprosił o skomponowanie *Wotywniej Mszy o Pokoju*, do której otrzymała od Watykanu wszelkie teksty liturgiczne¹⁷⁴. Po powrocie z Rzymu szybko zabrała się do pracy i chciała zawrzeć w niej współczesne problemy rasizmu, wojny i braku współczucia. Pragnęła również wykonać swoją kompozycję podczas faktycznej celebracji mszy świętej, co zostało jej przedtem uniemożliwione w Watykanie.

Ostatecznie jej trzecia msza, zwana *Mass for Peace* (znana później pod nazwą *Mary Lou's Mass*), została wykonana w kościele Świętej Rodziny w Nowym Jorku w 1969 roku¹⁷⁵. Oddała w niej cześć zamordowanemu przywódcy Kenii – Tomowi Mboyi – i skupiła się na uczynieniu świata lepszym miejscem. Pragnąc przekonać do wykonania swojej kompozycji duchownych z kościoła św. Patryka, Mary Lou przearanżowała swoje dzieło do popularnej wówczas stylistyki jazz rocka, wskutek czego powstał w 1970 roku album *Music for Peace*, odnoszący znaczne sukcesy w sprzedaży. Dzięki temu Williams stała się jeszcze bardziej popularną osobą i wróciła do regularnego koncertowania w Nowym Jorku (5 nocy w tygodniu, od godz. 20.00 wieczorem, do 1.00 w nocy). Nagrała również kolejny album, *From the Heart*, i otrzymała nawet w 1975 roku nominację do Nagrody Grammy.

Historycznym momentem było otrzymanie pozwolenia na wykonanie jej trzeciej mszy podczas liturgii we wspomnianym kościele św. Patryka w Nowym Jorku¹⁷⁶. Wydarzenie to zgromadziło ponad 3 tysiące wiernych, a homilię wygłosił ksiądz ze zgromadzenia jezuitów, jej ówczesny manager. Ona sama dyrygowała natomiast całym zespołem zza fortepianu. Wykonanie zostało przyjęte z ogromnym entuzjazmem, zarówno przez uczestników mszy świętej, jak i krytyków muzycznych. Jezuita, ks. John W. Donohue, który pisał do czasopisma „America”, zanotował wówczas:

„Występ ten wywołał falę oklasków i takie podekscytowanie tłumu, jakie może towarzyszyć jedynie ludziom świadomym tego, że uczestniczą w wydarzeniu o wielkiej powadze”¹⁷⁷.

¹⁷³ *Ibid.*

¹⁷⁴ R. Harrington, *The Jazz Player's Choir of Angels; At the National Cathedral, Mary Lou William's Mass Is Performed at Last*, „The Washington Post”, 26 marca 1999.

¹⁷⁵ Versace, *op. cit.*, s. 68.

¹⁷⁶ Bivins, *op. cit.*, s. 163.

¹⁷⁷ J. W. Donahue, *Mary Lou's Mass: Music for Peace*, „America”, 8 marca 1975.

Inny krytyk zapisał z kolei, że wykonanie było „inspirującym i miłosnym doświadczeniem religijnym”¹⁷⁸. Sama kompozytorka po skończonej liturgii powiedziała:

„Amerykanie nie uświadamiają sobie tego, jak ważny jest jazz. Jest to uzdrowienie dla duszy. Powinien on być grany wszędzie – w kościołach, klubach nocnych, wszędzie. Powinniśmy korzystać z każdego miejsca, jakie tylko mamy”¹⁷⁹.

Wydarzeniem tym zainteresowały się również media: radio i telewizja zaczęły zapraszać do audycji, aby opowiedziała o swoim życiu i muzyce. Zaczęła również prowadzić godziwe życie i zarabiać duże pieniądze. Zgodziła się również zostać profesorem muzyki na Durkheim University, gdzie wykładała historię jazzu, improwizację jazzową i prowadziła zespół. W 1979 roku odkryto u niej nowotwór, na skutek czego zmarła dwa lata później¹⁸⁰.

Kompozytorka odegrała wielką rolę w powrocie do korzeni muzyki jazzowej w Ameryce. Wraz z Ellingtonem zainaugurowała nowy gatunek – *sacred jazz*, który w krótkim czasie zyskał nowych twórców. Są wśród nich tacy artyści, jak perkusista Louie Bellson, kompozytor *Sacred Music*, pianista Dave Brubeck, który w 1996 roku skomponował mszę jazzową *To Hope! A Celebration*, i pianistka Deanna Witkowski – współczesna popularyzatorka sakralnej muzyki jazzowej¹⁸¹. Dochodzą do tego takie postacie, jak Quincy Jones – trębacz, kompozytor, producent i aranżer, który nagrał gospelową wersję *Mesjasza* Haendla pod tytułem *Handel's Messiah. A Soulful Celebration*¹⁸². Msze jazzowe nagrał również znaczący amerykański flecista jazzowy i kompozytor współczesnej muzyki poważnej, James Newton.

Inspiracje chrześcijańską muzyką sakralną widać bez wątpienia również u wielu polskich artystów. Wystarczy tylko spojrzeć na nazwy albumów saksofonisty Piotra Barona (*Bogurodzica* – 2000, *Salve Regina* – 2006, *Sanctus Sanctus, Sanctus* – 2008, *Kaddish* – 2011), który *nota bene* nie ukrywa swoich poglądów religijnych. Kontrabasista jazzowy Dariusz Oleszkiewicz, mieszkający na stałe w Los Angeles, skomponował dwa utwory: *Prayer* i *Awakening*. Wybitny pianista Leszek Możdżer nagrał w 1996 roku płytę *Talk to Jesus*, a Włodzimierz Pawlik

¹⁷⁸ Kernodle, *op. cit.*, s. 229-230.

¹⁷⁹ P. Keepnews, *Liturgy of Jazz at St. Patrick's*, „New York Post”, 19 lutego 1975.

¹⁸⁰ Dahl, *op. cit.*, s. 358-379.

¹⁸¹ Bivins, *op. cit.*, s. 163.

¹⁸² P. Baron, *Jedna myśl – wiele wibracji. Inspiracje świętością w twórczości muzyków jazzowych*, „Ethos” 2014, nr 105, s. 219.

w 2001 roku – *Stabat Mater*, gdzie na tle wykonywanym przez gregoriański chór wykonuje swoje jazzowe improwizacje, stylizując je na średniowieczną modłę¹⁸³. Znany pianista Joachim Mencil, który na stałe gra w bodaj najstarszym polskim zespole chrześcijańskim New Life M, w 2006 roku napisał kantatę jazzową *Miłość mi wszystko wyjaśniła* do tekstów Karola Wojtyły, a w roku 2009 roku oratorium *Transitus* o życiu i śmierci św. Franciszka. Wraz z kolegami z zespołu (Marcinem Pospieszalskim, Piotrem Jankowskim, Robertem Cudzichem i obecnie Agnieszką Musiał) od 2003 roku pomaga przy organizacji największego w Polsce koncertu uwielbienia – „Jednego Serca” w Rzeszowie, którego pomysłodawcą stał się Jan Budziaszek, perkusista grający m.in. z Tomaszem Stańką, Januszem Muniakiem czy Jarosławem Śmietaną¹⁸⁴. Swoją katolicyzm deklarują ponadto Andrzej Cudzych, Michał Kulenty, Tomasz Szukalski czy Włodzimierz Nahorny¹⁸⁵.

Wielką popularnością cieszą się również rozmaite formy wokalne inspirowane samym chrześcijaństwem bądź też postaciami związanymi z nim, jak np. papieżem Janem Pawłem II. W 2000 roku jedna z najwybitniejszych współczesnych wokalistek jazzowych, Sara Vaughan, nagrała płytę z muzyką skomponowaną przez czterech kompozytorów (Tito Fontana, Sante Palumbo, Francy Bolland, Lalo Schiffrin) do poezji Jana Pawła II¹⁸⁶. Inna znacząca wokalistka, Dianne Reeves, wydała w 1994 roku płytę zatytułowaną *Art And Survival*, zawierającą jeden wielki hymn wdzięczności. Oto fragment *credo* artystki, zamieszczony w broszurze dołączonej do płyty:

„Przez całe moje życie słyszałam, że «oczy są oknami duszy». Ileż razy stałam za tymi oknami, rozpaczliwie chcąc je przeniknąć i nie wiedząc jak. [...] Zaczęłam się modlić i medytować. Podczas moich medytacji usłyszałam mocne głosy intonujące pieśni o uzdrawiającej wodzie. Usłyszałam mego wuja Allena, jak śpiewał: «Zabierz mnie tam, gdzie jest woda i ochrzczij mnie». I słyszałam spirituals *On Stormy Jordan Banks I Stand, Down By The River Side, Wade in The Water*. Słyszałam głosy dawnych wielkich uzdrowicieli, nauczycieli, duchowych przywódców i wojowników, którzy wolę przeżycia przekuli w dzieła sztuki. Oni mnie zaprowadzili do wód mych przodków, znaleźli czas, by zająć się moją duszą i ją oczyścić. Jestem teraz w trakcie procesu ozdrowieńczego i znajdowania mej własnej drogi”¹⁸⁷.

¹⁸³ Merecki, *op. cit.*, s. 297.

¹⁸⁴ <http://www.jednegoserca.pl/o-koncertcie/inicjatywa/> [data dostępu: 13.04.2016].

¹⁸⁵ Brodacki, *W poszukiwaniu prawdy...*, s. 312; prywatna rozmowa autora z Włodzimierzem Nahornym – Warszawa 6 czerwca 2015.

¹⁸⁶ Baron, *op. cit.*, s. 220.

¹⁸⁷ Brodacki, *W poszukiwaniu prawdy...*, s. 315.

Do chrześcijańskich wokalistów zaliczyć można również Bobby'ego McFerrina (Kościół Episkopalny), który modli się przed każdym koncertem i uważa, że

„[...] muzyka jest święta. Nie potrafię oddzielić modlitwy i duchowego zaangażowania od śpiewu. Śpiew sakralny trwa wiecznie, bo nawet gdy milknie, to się nie kończy, pozostaje wewnątrz ciebie, zabierasz go ze sobą”¹⁸⁸.

Znanym zespołem jest również Take Six, którego sześciu członków uważa się za głęboko wierzących wyznawców Chrystusa:

„Należymy wszyscy do Kościoła Adwentystów Dnia Siódmego. Oczekujemy drugiego przyjścia Chrystusa. Wszystkie pieśni, które śpiewa Take Six, są odzwierciedleniem naszej wiary. Taka jest po prostu nasza posługa, z którą chcemy dotrzeć do ludzi. «Opakowanie» mamy jazzowe, ale treść jest czymś ważniejszym – dotyczy chrześcijaństwa. Kiedyś wystąpiliśmy podczas festiwalu jazzowego w Kopenhadze. Gdy skończyliśmy, ludzie zareagowali takimi oklaskami i krzykiem entuzjazmu, że czegoś podobnego nigdy nie doświadczyliśmy... Chyba zstąpił Duch Święty poruszając ich serca” (Alvin Chea).

„Naszym głównym zadaniem jest śpiewać na chwałę Boga i nieść przesłanie miłości, ukazując ludziom, jak dobrze jest żyć po chrześcijańsku” (Claude McKnight)¹⁸⁹.

Lista muzyków przyznających się do chrześcijaństwa bądź też w jakiś sposób zainspirowanych ideałami tej religii jest długa. Gdyby spróbować wymienić najbardziej znanych artystów z tej grupy, należałoby wspomnieć o takich jazzmanach, jak: Louis Armstrong, Glenn Miller, Cab Calloway, Frank Sinatra, Nat „King” Cole, Benny Goodman, Gene Krupa, Dommy Dorsey, Buddy Rich i John Patituci. Do tego trzeba doliczyć muzyków jazzowych, którzy poświęcili się niemal wyłącznie muzyce religijnej, utożsamianej współcześnie z nurtem gospel: Cyrus Chestnut, Lance Bryant, Kirk Whalum, Eric Reed i Bill Carter.

¹⁸⁸ *Ibid.*, s. 316.

¹⁸⁹ *Ibid.*, s. 314.

Islam

Spośród pozachrześcijańskich tradycji religijnych największy wpływ na twórczość zagranicznych muzyków jazzowych miał świat islamu¹⁹⁰. Sam islam, choć reguluje wszystkie aspekty życia jednostki i społeczności wiernych (tzw. szarijat), nie posiada jednoznacznego stanowiska wobec muzyki i śpiewu¹⁹¹. W Koranie nie ma mowy o muzyce, z tradycji trudno określić granicę dopuszczalności czy zakazu śpiewu i nie ma do końca określonych norm postępowania. Również poszczególne szkoły teologiczno-prawne polemizują ze sobą w tej kwestii. Ortodoksyjni teolodzy twierdzą, że muzyka jest zabawą i rozrywką, co nie licuje z powagą wiary i oddawaniem czci Bogu; ci zatem, którzy uprawiają muzykę lub śpiewają, są bezbożnikami, a pobożnemu muzułmaninowi nie przystoi naśladować bezbożnych¹⁹². Mimo to muzyczna tradycja islamu jest bardzo bogata, co wyraża się chociażby w śpiewnej recytacji Koranu (tzw. *tadżwid al-Koran*), używaniem charakterystycznych skal modalnych (tzw. *makam*) czy bliskowschodniego instrumentarium (bębny obręczowe – *duff*, kotły – *tabl*, talerze – *sandż*, brzękadła – *dżuldzul*, piszczałki – *kasaba*, piszczałki stroikowe – *mizmar*, trąby – *buk*, lutnie krótkoszyjkowe – *ud*, lutnie długoszyjkowe – *tanbur*).

Początki wpływu muzułmańskich tradycji na kształtowanie się muzyki jazzowej w Ameryce można wiązać ze znaczną liczbą niewolników przywiezionych w XIX i na początku XX wieku z Afryki Zachodniej. Wielu z nich praktykowało islam i przyczyniało się do rozwoju tej religii jako opozycji do czarnego Kościoła. W opinii Christophera W. Chase'a popularyzacja islamu w tym środowisku sprawiła, że „na przestrzeni XX wieku islam umożliwił jazzowym muzykom pochodzenia afrykańskiego wyrażenie ich własnej podmiotowości w kontekście prorockiej historii zbawienia”¹⁹³. Szczególnie wyraźnie widać to w trzydziestych i czterdziestych latach XX stulecia w zurbanizowanych osiedlach na północy Ameryki, gdzie zaobserwowano niespotykane dotąd zainteresowanie religią proroka Mahometa.

¹⁹⁰ Bivins, *op. cit.*, s. 38.

¹⁹¹ W islamie prawo traktowane jest nie tylko jako naukę, lecz jako zbiór praktycznych wskazań dla muzułmanów w ich życiu codziennym, wywodzących się wprost z boskiego objawienia jako *ius divinum* – wyraz woli bożej. Trudno jest porównywać je do tradycji europejskiej, gdzie rozróżnia się prawo świeckie i religijne (np. kościelne). Zob. W. Danecki, *Podstawowe wiadomości o islamie. I.*, Warszawa 2002, s. 213-234.

¹⁹² A. Benyamin, *Islam wobec muzyki*, „Bliski Wschód” 2011, nr 8, s. 95.

¹⁹³ Ch. W. Chase, *Prophetics in the Key of Allah: Towards an Understanding of Islam in Jazz*, „Jazz Perspectives” vol. 4, nr 2, sierpień 2010, s. 157. Autor przez termin „prorocki” rozumie tu taki charakter religii, który angażuje wiernych świeckich i stoi w opozycji do religii „tradycjonalistycznej”, opartej głównie na instytucji kapłanów.

Wspomniany autor opisuje, że wielu ludzi poszukiwało wtedy pewnej „globalnej i wolnej od podziałów rasowych przestrzeni dźwiękowej”, którą odnajdywano w lokalnych muzułmańskich wspólnotach religijnych, tzw. *ummach*¹⁹⁴.

Jednym z prekursorów łączących jazz z islamem był Mirza Ghulam Ahmad – Indianin, który w 1888 roku utworzył grupę zwaną Muslim Brotherhood, rozpowszechniającą ideały szlachetności i godności człowieka, co bezpośrednio przekładało się na ich twórczość muzyczną¹⁹⁵. Działalność tej wspólnoty zaczęła przyciągać muzyków bebopowych, co widać dobrze na przykładzie Arta Blakeya. Odkąd został pobity przez policjantów za odmówienie zwrócenia się do nich tytułem „Sir”, rozpoczął poszukiwania „lepszego drogi życia”, przekonany o upadku chrześcijaństwa¹⁹⁶. Został wtedy zwierzbowany do grupy Ahmada (zwanej Ahmadiyya) przez trębacza Taliba Dawuda i przyjął muzułmańskie imię Abdullah Ibn Buhaina. Wskutek tego, na początku 1947 roku, obaj prowadzili w mieszkaniu Blakeya muzułmańską misję, ostatecznie przenosząc się do mieszkania na Trzynastej Ulicy¹⁹⁷. Otworzyli tam swego rodzaju szkołę koraniczną oraz stworzyli zespół muzyków Seventeen Messengers, który w 1949 roku przekształcił się w legendarną grupę Jazz Messengers¹⁹⁸.

Sama nazwa zdradza już w dużej mierze religijny kontekst powstania zespołu, gdyż termin *messengers* (posłańcy) nawiązuje do islamskiej tradycji prorockiej i działalności grupy Ahmadiyya, dla której muzyka stała się formą proroctwa, a jazz rozumiany był jako swoście amerykański wytwór, upatrujący nadzieję w demokracji i wpisany jednocześnie w nurt islamskiego uniwersalizmu¹⁹⁹. Posłańcy w islamie byli bowiem jedną z grup proroków, którzy – podobnie jak w Biblii – w imieniu Boga wypowiadali ostrzeżenia, przynosili błogosławieństwo, obwieszczali prawo i dawali wskazówki dla życia. W taki sposób rozumiał swoją muzyczną misję Blakey: jego gra na perkusji podczas koncertów była opisywana bardzo często jako ekstatyczna i charyzmatyczna, a w jego przemowach

¹⁹⁴ *Ibid.*

¹⁹⁵ R. D. G. Kelley, *Thelonious Monk: The Life and Times of an American Original*, Nowy Jork 2009, s. 126.

¹⁹⁶ *Ibid.*; Niedziela, *op. cit.*, s. 283.

¹⁹⁷ E. Porter, *What Is Thing Called Jazz? African American Musicians as Artists*, Berkeley 2002, s. 78.

¹⁹⁸ W okcie Seventeen Messengers znaleźli się tacy muzycy, jak Bud Powell i młody Sonny Rollins. Zespół Jazz Messengers natomiast jest uważany przez wielu za „wylęgarnię talentów”. Tworzyło go na przestrzeni lat ponad 40 muzyków, dla których Blakey stał się wychowawcą. Gdy tylko dostrzegał w swym zespole niezwykły talent, zwalniał go i umożliwiał samodzielną karierę. Wystarczy przytoczyć takie nazwiska, jak: Horace Silver, Benny Golson, Freddie Hubbard czy Wayne Shorter.

¹⁹⁹ Chase, *op. cit.*, s. 165.

było widać prorocką powagę i autorytet²⁰⁰. Również wykonywane przez niego utwory (*Dance of Infields*, *A night in Tunisia*, *Buhaina Chant*, *Abdallah's Deligh*) czy wręcz całe albumy (*Orgy in Rhytm* – 1957, *Drum Suite* – 1956, *African Beat* – 1962) w dużej mierze nawiązywały do islamskich tradycji (np. imitacja śpiewu muezzina, mużulmańskie instrumentarium i gorące afrykańskie rytmy w *Buhaina Chant*). Można przypuszczać, że ten charakterystyczny sposób grania na perkusji, z dużą dozą dynamiki i agresywności, wzbogacany przez cross-rhythms (atrybut afrykańskiej polirytmii) oraz jego narastające „rolls”, przypominające nadciągające burze lub wybuch wulkanu, był owocem jego niemal dwuletniego przebywania w Afryce (1947-1949), gdzie poznawał nie tylko religię islamską, lecz także szeroko rozumianą kulturę afrykańską²⁰¹.

Zestawiając działalność Jazz Messengers z islamem, Christopher W. Chase dochodzi do interesujących wniosków: przy założeniu, że zespół pełni rolę „objawiciela” prorockiego przesłania, można uważać, że jazz dla Blakeya jest zarówno posłańcem (kanałem transmisji), jak i przekazywanym komunikatem²⁰². Innymi słowy – jazz sam sobie jawi się jako obietnica i przykład równościowych dążeń politycznych oraz społecznych, w którym ważne są wzajemne interakcje pomiędzy wykonawcą a publicznością, odzwierciedlające zawarte w Koranie ideały jedności i równości międzyludzkiej. Warto zauważyć, że wspomniane tu dążenia były skutecznie realizowane w praktyczny sposób: Blakey nie tylko uczył młodych muzyków tego, co uważał w muzyce za ważne, lecz także rozwijał w nich instynkty społeczne oraz kształtował tradycyjne wartości – postawę miłości do kraju i narodową dumę²⁰³. Do tego stopnia bowiem fenomen jazzu uważał za ściśle amerykański, że mówił: „No America, no jazz”²⁰⁴. Jason C. Bivins zauważa ponadto, że takie podejście do jazzu jako środka wyrażającego etos równości było wspólne dla wielu innych muzyków nawróconych na islam²⁰⁵. Nietrudno się temu dziwić, gdy weźmie się pod uwagę takie aspekty ówczesnego jazzu, jak wspólne improwizacje czy wykorzystanie instrumentów spoza kultury europejskiej (*shenai*, *ney*).

Jednym z najbardziej znanych współcześnie żyjących muzyków jazzowych, którzy praktykują islam, jest McCoy Tyner. Przeszedł na tę religię w wieku osiemnastu lat, dzięki „duchowemu przebudzeniu”, i przyjął imię Suleiman Saud²⁰⁶.

²⁰⁰ Zob.: L. Gourse, *Art. Blakey: Jazz Messenger*, Nowy Jork 2002, s. 40-41.

²⁰¹ Schmidt, *op. cit.*, s. 409.

²⁰² Chase, *op. cit.*, s. 167.

²⁰³ Schmidt, *op. cit.*, s. 410.

²⁰⁴ Gourse, *op. cit.*, s. 40.

²⁰⁵ Bivins, *op. cit.*, s. 39.

²⁰⁶ *Interview with McCoy Tyner*, „Cadence” 10, nr 1, styczeń 1984, s. 6.

Przy współpracy z Johnem Coltranem rozwinął nowatorski styl pianistyczny z charakterystycznym dla niego hipnotyzującym i ciężkim kwartowym *compingiem* w lewej ręce oraz użyciem pentantonik w improwizacji. W przeciwieństwie do Arta Blakeya wiara w Mahometa nie stała się konstytutywnym elementem na drodze jego muzycznego rozwoju. Nie oznacza to jednak, że islam nie miał wpływu na jego twórczość. Tyner uważa bowiem, że „Bóg wciąż mówi do ludzi poprzez muzyków”²⁰⁷. Wierzy również, że jazz jest w stanie połączyć muzyków i ich słuchaczy w pewnej szczególnej harmonii społecznej, inspirowanej „harmonią kosmiczną”, co można w domyśle rozumieć jako boską²⁰⁸. Ślady takiego myślenia można odnaleźć w jego utworach, zwłaszcza po 1965 roku, kiedy to opuścił Coltrane’a i rozpoczął własne eksploracje w obrębie medytacyjnej i introspektywnej muzyki. Przykładem tego jest kompozycja *Contemplation* (1967), opisywana przez krytyków jako „dźwięk samotnego człowieka, zastanawiającego się nad znaczeniem religii”, czy *Search for Peace* (1967), która w mniemaniu samego autora wyraża „poddanie się Bogu” – główne przesłanie islamu²⁰⁹.

Interesujące są również związki Dizzy’ego Gillespiego ze światem muzułmańskim. W skład jego big-bandu wchodziła znaczna liczba muzyków nawróconych na islam dzięki działalności grupy Ahmadiyya. Sam opisuje natomiast, że „nie odczuwali oni tożsamości bycia «czarnym» i z tego powodu wszyscy szukali sposobów, aby uwolnić się od stygmatyzacji bycia «kolorowym»”²¹⁰. Zauważa on także, że „beboppers” (muzycy bebopowi) wyrażali szczególne zainteresowanie religiami innymi niż chrześcijaństwo. On sam z kolei porzucił chrześcijaństwo na rzecz bahaizmu – nowej religii powstałej w 1863 roku, w kontekście islamu szyickiego²¹¹. Z związku z tym twierdził, że islam posiada tylko pół prawdy²¹². Na dziennikarskie zarzuty dotyczące jego zainteresowaniem islamem i porzucenia chrześcijaństwa tłumaczył się niesprawiedliwościami rasowymi:

[...] W czasie moich podróży (koncertów) na Południu, członkom mojego zespołu odmówiono prawa do modlitw w kościołach z powodu ich koloru skóry, tłumacząc, że biali nie mogą się modlić razem z nimi. Powiedziałem więc: «nie mówcie, że porzuciłem chrześcijaństwo, ponieważ to chrześcijaństwo porzuciło mnie, lub lepiej – ludzie, którzy twierdzili, że byli chrześcijanami po prostu nimi nie byli. W Biblii jest napisane, by

²⁰⁷ V. Wilmer, *As Serious as Your Life: The Story of the New Jazz*, Nowy Jork 1992, s. 44.

²⁰⁸ S. Ahlstrom, *A Religious History of the American People*, New Haven 2004, s. 1019, 1035, 1038.

²⁰⁹ Bivins, *op. cit.*, s. 41.

²¹⁰ D. Gillespie, A. Fraser, *To Be or Not... to Bop*, Nowy Jork 1979, s. 293.

²¹¹ Zob.: M. Zimniak-Halajko, *Raj oswojony. Antropologia nowych ruchów religijnych*, Warszawa 2003, s. 30-32.

²¹² Chase, *op. cit.*, s. 162.

kochać swoich braci, lecz ludzie nie praktykują tego, co głosi Biblia. W islamie natomiast nie ma podziału na kolor skóry»²¹³.

Na podstawie tej wypowiedzi Gillespiego można wyciągnąć wnioski, że powodem licznych konwersji muzyków jazzowych w latach trzydziestych i czterdziestych XX wieku na islam była nie tyle atrakcyjność tej religii, ile postępowanie białych wyznawców chrześcijaństwa²¹⁴. Z tego powodu artykuł w czasopiśmie „Ebony” z 1953 roku szacuje, że w tamtym czasie około 200 muzyków jazzowych przyznawało się do wyznawania religii proroka Mahometa²¹⁵. Przechodzili oni na tę wiarę z różnych powodów: osobistych, politycznych, ekonomicznych czy duchowych, ale wszyscy byli zgodni co do tego, że „islam przełamuje bariery rasowe i obdarza swoich zwolenników celem życia i godnością”²¹⁶.

Wracając do związków Gillespiego z islamem, 7 października 1948 roku w czasopiśmie „Life” ukazał się artykuł o nim i muzykach bebopowych, na końcu którego opublikowano zdjęcie artysty grającego na trąbce w pozycji głębokiego ukłonu (niemal prostracji) z podpisem:

„MUŻULMAŃSKIE SKŁONNOŚCI są widoczne u wielu muzyków bebopowych. Niektórzy z nich [...] przerywają swoje próby o świcie, aby pokłonić się we wschodnim kierunku. Oto Dizzy kłania się ku Mekce ze swojego mieszkania w Hollywood”²¹⁷.

Choć taki wizerunek artysty (zarówno samego Gillespiego, jak i muzyków bebopowych) utrwalił się w świadomości społecznej, sam Gillespie po latach zdementował ten fakt, mówiąc:

„Oszukali mnie, gdy pozwoliłem im zrobić zdjęcie, na którym kłęczałem z wyciągniętymi ramionami, niejako kłaniając się Mekce. To był podstęp i jest to jedna z kilku rzeczy w mojej karierze, której się wstydzę, ponieważ nie byłem muzułmaninem”²¹⁸.

²¹³ Gillespie, Fraser, *op. cit.*, s. 293.

²¹⁴ Tę tezę potwierdzałoby również zaangażowanie takich muzyków, jak Dizzy Gillespie, Luis Armstrong czy Count Basie, w radykalny ruch lewicowy podczas drugiej wojny światowej, a później w okresie zimnej wojny. Oprócz uprawiania muzyki prowadzili oni wtedy działalność polityczną, promując swoją wizję demokracji i wolności. Zob.: P. M. Von Eschen, *Satchmo Blows Up the World: Jazz Ambassadors Play the Cold War*, Cambridge 2004, s. 24, 36-37, 62-63.

²¹⁵ *Moslem musicians*, „Ebony” kwiecień 1953, s. 102-107.

²¹⁶ K. GhaneaBassiri, *A History of Islam in America*, Nowy Jork 2010, s. 248.

²¹⁷ Cyt. [za:] Chase, *op. cit.*, s. 162.

²¹⁸ Gillespie, Fraser, *op. cit.*, s. 291.

Przy tej okazji warto nieco dokładniej przyjrzeć się wierzeniom Gillespiego, który – jak już wspomniano – był wyznawcą religii Baha’i, uznawanej przez religioznawców za synkretyczny twór o islamskich korzeniach. Religia ta głosi m.in. jedność przeszłości, teraźniejszości i przyszłości, oczekując tej jedności również pomiędzy ludźmi, religiami i Bogiem²¹⁹. Wartości, jak jedność duchowa, interakcyjność czy słuchanie innych bez ich obrażania, zostały szybko zaadoptowane przez muzyków jazzowych jako konstytutywny element ich improwizacji. Przekonał się do nich również sam Gillespie za sprawą swojej fanki Beth McKintey, która zainspirowała go do studiów nad bahaizmem. Przyczyniła się do tego również żałoba po tragicznej śmierci Martina Luthera Kinga, kiedy to Gillespie zaczął odkrywać możliwości, jakie tkwią w muzyce, będącej według niego narzędziem komunikacji boskiej mądrości, posiadającym moc tworzenia uniwersalnej wspólnoty ludzkiej. Wierzył on, że muzycy jazzowi w przeważającej większości są najlepiej „zharmonizowani” ze wszechświatem i dzięki temu mogą wyrazić bahaistyczne wierzenia dotyczące przygodności świata (ang. *contingent world*) i sfery duchowej²²⁰. Nie wyobrażał sobie jednakże muzyki w idealistycznych kategoriach uniwersalnego języka czy łącznika społeczeństw, lecz rozumiał, że muzyka posiada w sobie zdolność stawania ponad wszelkimi podziałami, a w związku z tym może być szczególnie przydatna w przebudzeniu ludzkości w zakresie duchowej wrażliwości. Przewidywał jednocześnie, że wielu wyznawców bahaizmu będzie w przyszłości komponować muzykę wychwalającą Boga.

Sam o swojej muzyce na konferencji Baha’i w 1971 roku mówił natomiast, że jest ona wynikiem scalenia różnych tradycji i przypomina obraz namalowany z wielu rozmaitych płam²²¹. Wyrażał także przekonanie, że „jazz jest jak religia... masz przewodnika... potem masz głównego posłańca (proroka)... a na końcu masz różne odgałęzienia od tych dwóch”²²². Można to rozumieć w taki sposób, że bahaizm i jazz były dla niego skutecznymi, choć różnymi emanacjami, wypływającymi z tego samego źródła – boskości. Potwierdzają to jego własne słowa: „są one [jazz i religia – P. S.] różnymi interwałami w naszym duchowym rozwoju”²²³. Należy dodać również, że Gillespie poprzez swoje zaangażowanie w religię Baha’i i dzięki muzycznej sławie stał się światowym ambasadorem tej religii, przez

²¹⁹ Bivins, *op. cit.*, s. 47.

²²⁰ E. T. Atkins, *Sacred Swing: The Sacralization of Jazz in the American Baha’i Community*, „American Music” 24: 2006, nr 4, s. 394-396.

²²¹ *Dizzy Gillespie Video Interviews*, dokument online: <http://bahairants.com/dizzy-gillespie-video-interviews-315.html> [data dostępu: 16.03.2016].

²²² J. R. B. Wright, *Conversation with John Birks 'Dizzy' Gillespie*, „Black Music Research Journal” 4: 1976, nr 1, s. 82.

²²³ *Ibid.*, s. 87.

co udało mu się przekonać do jej ideałów wielu swoich znajomych. Pośród nich są tacy muzycy, jak Carmen McRea, James Moody, Flora Purim, Cindy Blackman, Tierney Sutton, Oluyemi Thomas, Ijeoma Thomas i wielu innych²²⁴.

Gdy chodzi o muzyków jazzowych, na których twórczość islam miał bezpośredni wpływ, warto wspomnieć o takich artystach, jak Abdullah Ibrahim i Yusef Lateef. Nie są oni zbyt znani w Polsce, jednakże zalicza się ich do ścisłej czołówki amerykańskich jazzmanów. Pierwszy z nich, Abdullah Ibrahim (właśc. Adolph Johannes Brand), dorastał w Afryce Południowej w Metodystycznym Kościele Episkopalnym²²⁵. Christopher W. Chase uważa, że twórca ten jest szczególnie ważnym ogniwem pomiędzy islamem a szeroko pojętym światem jazzu²²⁶. Wielki wpływ miały na niego płyty Johna Coltrane'a, Theloniousa Monka i Charlesa Mingusa, które kupował od amerykańskich marynarzy (stąd jego pseudonim „Dollar Brand”). Do tego dochodzi rodzime środowisko – tradycyjne afrykańskie pieśni i muzyka religijna. Owocem tej muzycznej fuzji stał się założony w 1965 roku zespół Jazz Epistles („Listy Jazzu”), którego nazwa wywodzi się ściśle z Biblii i przypomina założoną przez Arta Blakeya formację Jazz Messengers²²⁷. „Dollar Brand” pracował m.in. z Ellingtonem i został ogłoszony trzykrotnie przez magazyn „Downbeat” najlepszym pianistą świata. Pod koniec 1960 roku przeszedł na islam i przyjął imię Abdullah Ibrahim.

W jego przekonaniu muzyka była wyrazem boskiej prawdy, której czystość i bezpośredniość ilustrowały to, co „Allah powiedział w Koranie, że nadeszła prawda, a odszedł fałsz”²²⁸. Widać to w jego bogatej twórczości muzycznej, która obejmowała cały wachlarz gatunków – od utworów solowych, aż po suity orkiestrowe. Najbardziej reprezentatywne dwa utwory: *Imam* i *Zikr*, zawierają bezpośrednie zwroty do Allaha, słowa modlitwy i bliskowschodnie stylizacje muzyczne. Chase uważa, że twórca komponował je po to, aby zarówno wykonawcom, jak i słuchaczom wskazać „właściwą relację z Bogiem” oraz doprowadzić ich do oczyszczenia i uzdrowienia²²⁹.

Drugi z muzyków, Yusef Lateef, był multiinstrumentalistą, kompozytorem i pedagogiem jazzowym. Jego przygoda z islamem zaczęła się od spotkania z Talibem Dawudem, tym samym, który ściągnął Arta Blakeya do grupy Ahmadiyya.

²²⁴ Bivins, *op. cit.*, s. 48-49.

²²⁵ *Ibid.*, s. 49.

²²⁶ Chase, *op. cit.*, s. 159.

²²⁷ Pomimo zbieżności nazw wydaje się, że Ibrahim nie brał bezpośrednich inspiracji od Arta Blakeya. Píše bowiem, że „podobnie, jak pierwsi chrześcijańscy nauczyciele, wierzył on, że pisze listy, tzw. epistoły” – część mszy obejmująca czytanie listów apostoelskich. Zob.: Kelley, *op. cit.*, s. 143.

²²⁸ G. Lock, *Chasing the Vibration: Meetings with Creative Musicians*, Exeter 1994, s. 45.

²²⁹ Chase, *op. cit.*, s. 160.

Przyłączył się on również do legendarnej grupy Jazz Messengers, gdzie umocnił swoje przekonanie, że improwizacja jest darem od Boga²³⁰. Nagrywał z takimi osobistościami jak Cannonball Adderley czy Charles Mingus, studiując jednocześnie arabski, aby móc czytać Koran w oryginale. Choć nigdy nie tworzył swojej muzyki dla celów ściśle religijnych, elementy islamu można bardzo łatwo dostrzec zarówno w samym instrumentarium, rodem z Bliskiego Wschodu, jak również w warstwie kompozycji. Potrafił ponadto połączyć muzykę, taniec, medytację, zdrowie i sztuki walki, tworząc z synem Project M7 – oryginalną, jak na owe czasy, szkołę muzyczną²³¹. Uważał, że robi to z „natchnienia Bożego”, i liczył na to, że „pewnego dnia będzie w stanie zagrać 10 sekund czystego piękna”²³². Tłumaczył także, że w jego opinii „jazz pochodzi z tego, co nazywamy w islamie *Tariqua* – stanem transu”²³³.

Buddyzm

Jedną z religii, która dla wielu muzyków jazzowych stała się źródłem inspiracji, jest buddyzm²³⁴. Rozkwit jej popularności przypada w Stanach Zjednoczonych na lata sześćdziesiąte XX wieku, w ramach ogólnego zainteresowania w tamtym czasie kulturami i religiami Dalekiego Wschodu. Zaświadcza o tym w wywiadzie perkusista James Roland „J. R.” Mitchell:

„Był koncert do zagrania. A ponieważ nie byłem buddystą, nie mogłem dostać tej roboty. Powiedziałem więc: «Wow, pozwólcie mi przyłączyć się do tej religii, jeśli dzięki niej będę miał więcej grania»”²³⁵.

²³⁰ Bivins, *op. cit.*, s. 42.

²³¹ *Ibid.*, s. 41.

²³² A. Henkin, Abdullah Ibrahim: African Magic, dokument online: <http://allaboutjazz.com/abdullah-ibrahim-african-magic-abdullah-ibrahim-by-andrey-henkin.php> [data dostępu: 16.03.2016].

²³³ Lock, *op. cit.*, s. 54.

²³⁴ Warto tu zauważyć, że o ile np. w chrześcijaństwie centrum religii stanowi osobowy Bóg, to w centrum nauki buddyjskiej stoi człowiek pogrążony w cierpieniu i zmienności. Z tego powodu buddyzm uznaje się za religię nieisteistyczną, a niektórzy wręcz odmawiają buddyzmowi statusu „religii”, traktując go bardziej w kategoriach filozofii bądź też drogi prowadzącej do wyzwolenia człowieka z cierpienia i umożliwiającej mu osiągnięcie oświecenia. Dla uniknięcia nieporozumień w dalszej części pracy buddyzm będzie traktowany jako jedna z trzech światowych religii uniwersalnych. Zob.: H. Zimoń, *Chrześcijaństwo a buddyzm*, [w:] *Leksykon teologii fundamentalnej...*, s. 239-247; I. Pyysiäubwb, *Buddhism, Religion and the Concept of „God”*, „Numen” 2003, vol. 50, nr 2, s. 147-171.

²³⁵ *Interview with J. R. Mitchell*, „Cadence” 8: 1982, nr 1, s. 20-21.

Najbardziej znanymi muzykami z tego nurtu są: saksofonista Sonny Rollins, pianista Herbie Hancock oraz saksofonista Wayne Shorter.

Sonny Rollins został buddystą jako 29-latek podczas niespodziewanego wycofania się z muzycznej sceny, jako licząca się już postać w świecie jazzu²³⁶. Zainteresował się w tym czasie jogą, medytacjami, filozofią indyjską, kabałą i różno-krzyżowcami, do tego stopnia, że w 1968 roku spędził pewien czas w buddyjskiej aszramie (pustelni)²³⁷. To, co skłoniło go do poszukiwań w tym kierunku, to próba wyrażenia swojego życia poprzez improwizację jazzową, o czym wypowiada się w następujący sposób:

„Muzyka ma coś sobą wyrażać. W związku z tym improwizacja jazzowa powinna być najwyższą formą komunikacji, a osiągnięcie tego powinno być naszym zadaniem jako muzyków. To nie ja powinienem grać muzyką, to muzyka powinna grać mną. Ja mam tylko stanąć tam z instrumentem i ruszać palcami, a muzyka powinna przechodzić przeze mnie”²³⁸.

Zaowocowało to ugruntowaniem jego poglądów dotyczących wzajemnych związków muzyki z religią:

„Muzyka jest czymś bardzo duchowym. Jeśli jesteś głęboko myślącą osobą, chcesz wtedy używać jej jako środek wyrazu swojej religii”²³⁹.

Filozofia buddyjska pomogła mu również w praktyczny sposób podnieść poziom gry na instrumencie. Na pytanie: „co joga wniosła w jego granie?” – odpowiedział:

„Przede wszystkim poziom koncentracji. Wielu ludzi myśli o jodze jako o ćwiczeniach *hatha joga*, która jest jedynie jedną jej formą. Są również inne formy jogi i właśnie one są bardziej koncentracyjne, introspektywne i medytacyjne. Chodzi o to, że kiedy gram, chcę osiągnąć mojej podświadomości. Nie chcę wtedy myśleć o niczym, ponieważ nie da rady jednocześnie grać i myśleć, uwierz mi, próbowałem [śmiech]. To się dzie-

²³⁶ Niedziela, *op. cit.*, s. 322.

²³⁷ Bivins, *op. cit.*, s. 45.

²³⁸ Sonny Rollins: 'You Can't Think And Play At The Same Time', dokument online: <http://www.npr.org/2014/05/03/309047616/sonny-rollins-you-cant-think-and-play-at-the-same-time> [data dostępu: 26.03.2016]; Sonny Rollins in India – Learning Yoga and Why, dokument online <https://www.youtube.com/watch?v=yNggdvK3Y6w> [data dostępu 26.03.2016].

²³⁹ V. L. Shermer, Sonny Rollins: *Hardy Perennial*, dokument online: <http://www.allaboutjazz.com/sonny-rollins-hardy-perennial-sonny-rollins-by-victor-l-schermer.php> [data dostępu: 26.03.2016].

je zbyt szybko. Gdy więc praktykujesz jogę i improwizujesz – wchodzisz wtedy na inny poziom świadomości”²⁴⁰.

Zupełnie inaczej wygląda natomiast droga do buddyizmu Herbie Hancocka. W przeciwieństwie do Sonny’ego Rollinsa i wielu innych muzyków jego konwersja na tę religię nie była skutkiem kryzysu tożsamości czy też jakiegoś duchowego oświecenia, lecz stało się to za sprawą wysłuchania improwizacji jazzowej Bustera Williamsa na basie. Działo się to w 1972 roku w Seattle podczas koncertu, w czasie utworu *Toys*. Williams, który grał w sekcji Hancocka, wykonał wtedy na swoim instrumencie niemal 15-minutowy wstęp do utworu. Swoim zaangażowaniem, techniką i pomysłowością tak oczarował band-leadera, że ten zapytał go później:

„Hej Buster, słyszałem, że wszedłeś w jakąś nową filozofię, czy coś takiego... Jeśli dzięki temu tak grasz na basie, to ja chcę wiedzieć, co to jest!”²⁴¹.

W opinii Hancocka owa improwizacja Williamsa była „czystym pięknem i była tak magiczna, że ludzie wariowali słuchając jej”. Pomimo że w tym dniu wszyscy muzycy z jego składu byli niezwykle zmęczeni po trasie koncertowej, wspomina, że w jednym momencie w cały zespół wstąpiła wtedy jakaś niesłychana energia. Po koncercie Williams udzielił Hancockowi odpowiedzi na pytania, które go nurtowały, zarówno te muzyczne, jak i egzystencjalne, i w ten sposób pianista dołączył do wyznawców Buddy.

Hancock wspomina, że praktykowanie buddyizmu w bardzo konkretny sposób przełożyło się na jego muzykę. Uważa, że do tej pory nie rozumiał należycie wzajemnych zależności muzyki i religii, dopiero buddyizm uświadomił mu, że bycie muzykiem nie jest sprawą tego, kim się jest, lecz tego, co się wykonuje. Mówi o tym w następujący sposób:

„Jestem ojcem, jestem również synem, sąsiadem, obywatelem, Afroamerykaninem. Jestem zlepką wielu rzeczy, lecz w centrum tego wszystkiego leży prawda, że jestem przede wszystkim człowiekiem. Na muzykę patrzę z tej perspektywy: nie osoby muzyka, lecz przede wszystkim człowieka. To jest dużo głębsze spojrzenie. Konsekwencją tego jest

²⁴⁰ Sonny Rollins: *‘You Can’t Think And Play At The Same Time’*, dokument online: <http://www.npr.org/2014/05/03/309047616/sonny-rollins-you-cant-think-and-play-at-the-same-time> [data dostępu: 26.03.2016]; *Solo Sonny Rollins – Moving Toward Subconscious*, dokument online: https://www.youtube.com/watch?v=G0p1rz8Qc_s [data dostępu 26.03.2016].

²⁴¹ V. Reiss, *Herbie, Fully Buddhist*, dokument online: <http://www.beliefnet.com/Faiths/Buddhism/2007/10/Herbie-Fully-Buddhist.aspx> [data dostępu: 05.04.2016].

to, że jestem w stanie wymyślać za każdym razem inne sposoby ekspresji muzyki, a wszystko to wypływa głęboko z mojego wnętrza [...]. Nigdy nie myślałem o tym w takich kategoriach. [Dopiero buddyzm – przyp. autora] pokazał mi, co jest celem czy funkcją muzyki.

Jazz natomiast jest wspaniałym przykładem tego, co jest istotą buddyzmu i doskonale oddaje ludzkiego ducha. Jest tak dlatego, że w jazzie razem tworzymy muzykę, wzajemnie się słuchamy, szanujemy i tworzymy daną chwilę. Najlepsze jest to, że nie osądzamy się wzajemnie: jeśli pozwolimy osądowi wejść w improwizację, zawsze coś się popsuje. Bieremy więc to, co się wydarzy, i próbujemy, aby coś z tego wyszło. Uświadamiam sobie również to, że mamy do wyboru nieskończoną liczbę sposobów patrzenia na muzykę. Czasami trzeba stworzyć wizję, czasami tylko ścieżkę do tej wizji. Czasem nie jest to wcale takie oczywiste, ale to jest właśnie sposób, aby iść ze swoim życiem do przodu”²⁴².

Pianista do tego stopnia połączył w swoim życiu filozofię buddyjską z muzyką, że – jak wspomina perkusista Mike Clarke – „próbował *shakabuku* (nawrócić) wszystkich”²⁴³. Mówił zarówno muzykom, jak i publiczności, że śpiewanie medytacyjne jest sposobem, aby połączyć się z energią wszechświata, dzięki czemu muzyk może stać się kanałem przepływu tej energii. Buddyzm również sprawił, że potrafił skupić się na detalach w improwizacji:

„[...] gdy zaczynasz poznawanie piękna najmniejszych rzeczy [...] daje to wielką szansę, by wzrastać, zarówno indywidualnie, jak i duchowo”²⁴⁴.

Ciekawy wywiad przeprowadził z Hancockiem w 1983 roku Krystian Brodacki. Muzyk doskonale podsumował w nim to, co do tej pory napisano o jego religijności:

„Uważam, że rzeczą ważniejszą niż umiejętność grania muzyki jest umiejętność życia. Najlepszym sposobem na życie, jaki udało mi się do tej pory znaleźć, jest buddyzm Nichiren Shoshu, który praktykuję od prawie jedenastu lat. Dzięki uprawianiu buddyzmu zacząłem zmieniać swoją hierarchię wartości. Muzyka była kiedyś dla mnie najważniejsza. Zrozumiałem jednak, że przedkładając muzykę nad wszystko inne, nie byłem dobrym człowiekiem... Ludzie mają tendencję do akceptowania własnych

²⁴² *Ibid.*

²⁴³ M. Bradley, *Hancock Half-Hour*, „The Times” 4 kwietnia 1998.

²⁴⁴ R. J. DeLuke, *Herbie Hancock: Inspired by the Written Word of a Friend*, dokument online: <http://www.allaboutjazz.com/herbie-hancock-inspired-by-the-written-word-of-a-friend-herbie-hancock-by-rj-deluke.php> [data dostępu: 05.04.2016].

słabości, a muzycy są pod tym względem chyba najgorsi ze wszystkich. Może dlatego, że mają talent, uważają, iż «wszyscy muszą pogodzić się z moimi słabościami». To błąd! Muzycy powinni najpierw zająć się swoim życiem, a potem przyjdzie kolej na muzykę [...].

Jestem optymistą. Można szukać w życiu brudów i można szukać piękna. Ja chcę szukać piękna. Dostrzegam brudy, ale chcę szukać klejnotów, brylantów. Żyjemy w strasznym świecie, nie trzeba nam więcej brudu, jest tego dosyć wokół. Ważne jest, żeby ludzie – czy są muzykami, czy artystami, czy kierowcami autobusów, czy górnikami – potrafili dostrzec w życiu piękno i swobodnie je wyrażać...

– Czy od czasu, gdy zacząłeś zajmować się buddyzmem, twoja muzyka uległa zmianie? – zapytałem.

– Czuję się bardziej wolny duchowo. Mogę popełniać błędy, ale to mnie nie przygnębia. Jednym z największych problemów muzyka jest strach przed popełnieniem błędu, zagranie czegoś, co źle zabrzmiałoby, strach przed wypadnięciem z rytmu... Dzięki uprawianiu buddyzmu szybciej przychodzę do siebie po różnych błędach. Gdy mój umysł jest czysty, to wiem, jak wykorzystać błąd i włączyć go do muzyki tak, żeby już nie był błędem²⁴⁵.

Kolejnym muzykiem jazzowym związanym z buddyzmem jest Wayne Shorter. Wychowywany był w kościele baptystów, lecz w przeciwieństwie do wielu swoich kolegów muzykę spirituals/gospel uważał za „posępną (ang. gloomy) i złą”²⁴⁶. W związku z tym, poszukując czegoś innego, zaczął interesować się muzyką filmową, szczególnie z gatunków science-fiction i fantasy. Widać to już w początkach jego kariery w latach siedemdziesiątych, kiedy to można zauważyć w jego twórczości ślady metafizycznych zainteresowań „kosmiczną świadomością” i „Erą Wodnika”²⁴⁷. Buddyzm natomiast zaczął poznawać podczas regularnych tras koncertowych do Japonii z grupą Weather Report. Spodobało mu się w nim szczególnie rozumienie cierpienia, otwartość i wewnętrzna dyscyplina. Pociągał go również przykład Hancocka, dzięki czemu zaczął przyswajać idee „wiecznego ja i tego wszystkiego, co nazywane jest wiecznością”²⁴⁸. Przed ich koncertami zawsze wspólnie, w odosobnieniu, intonowali mantrę złożoną ze słów: *Nam-Myoho-Renge-Kyo*, co miało oznaczać „Najwyższe Prawo i Wiedza Prawdziwego Buddy Kuon-Ganjoo”²⁴⁹. Wskutek tego filozofia buddyjska pchała

²⁴⁵ Brodacki, *W poszukiwaniu prawdy...*, s. 307.

²⁴⁶ Niedziela, *op. cit.*, s. 363; M. Mercer, *Footprints: The Life and Music of Wayne Shorter*, Nowy Jork 2004, s. 14.

²⁴⁷ Bivins, *op. cit.*, s. 46.

²⁴⁸ *Ibid.*

²⁴⁹ Brodacki, *W poszukiwaniu prawdy...*, s. 307.

go do ciągłych poszukiwań w zakresie improwizacji, które nazywał „wejściem w nieznaną”, a które były dla niego czymś bardziej realnym niż codzienny świat, uchwytny zmysłami²⁵⁰. Uważał również, że improwizator to ktoś, kto „faktycznie tworzy życie”, traktując swój występ jako pewnego rodzaju obrzęd rytualny oparty na empirycznych doświadczeniach²⁵¹.

Hinduizm

Hinduizm w czystej postaci nie zyskał wielu zwolenników wśród muzyków jazzowych²⁵². Pewne wpływy tej kultury i religii daje się zauważyć w życiu i twórczości takich muzyków, jak Charles Mingus²⁵³, grupa The Art Ensemble of Chicago²⁵⁴ czy John Coltrane²⁵⁵. Najbardziej reprezentatywnymi przykładami integracji hinduizmu z jazzem są z kolei postacie Alice Coltrane i Johna McLaughlina.

Alice Coltrane (panieńskie nazwisko McLeod) dorastała w chrześcijańskim kościele Mount Olive Baptist Church w Detroit. Jako młoda dziewczyna zapamiętała z tamtych lat pewne osobiste doświadczenie bliskości Boga podczas śpiewu na nabożeństwie, które opisała jako „zawładnięcie nią przez ducha”²⁵⁶. Jej biografka, Franya J. Berkman, stawia tezę, że całe swoje życie szukała potem sposobów, by odtworzyć to doświadczenie z młodości²⁵⁷. Zarówno ona, jak i jej mąż John wierzyli bowiem, że muzyka jest medium łączącym człowieka z rzeczywistością ponadzmysłową; mówiła: „muzyka jest wyższym doświadczeniem i wyższą wiedzą w duchowym życiu”²⁵⁸.

Przełomowym momentem w jej życiu była śmierć męża, po której w 1969 roku zaczęła studiować hinduizm u boku mistrza Swami Satchidananda. Szczególnym obiektem jej zainteresowania stały się pieśni religijne zwane *bhajans*,

²⁵⁰ M. Wiscol, *The Spiritual Shorter*, „The Orange County Register”, 6 października 2006.

²⁵¹ P. Booth, *Saxophonist Shortet Blows on Life, Creation*, „Tampa Herald-Tribune”, 27 października 2002.

²⁵² <http://sessionville.com/articles/the-influence-of-indian-music-on-jazz> [data dostępu: 12.04.2016].

²⁵³ Bivins, *op. cit.*, s. 77.

²⁵⁴ *Ibid.*, s. 176.

²⁵⁵ C. Clements, *John Coltrane and the integration of Indian concepts in jazz improvisation*, „Jazz Research Journal” 2008, nr 2/2, s. 155-175.

²⁵⁶ T. L. Kernodle, *Freedom Is a Constant Struggle: Alice Coltrane and the Redefining of the Jazz Avant-Garde*, [w:] *John Coltrane and Black America's Quest for Freedom: Spirituality and Music*, red. L. L. Brown, Nowy Jork 2010, s. 73.

²⁵⁷ F. J. Berkman, *Monument Eternal: The Music of Alice Coltrane*, Middletown 2010, s. 23-24.

²⁵⁸ *Ibid.*, s. 50.

które wedle wierzeń hinduistów pomagają nuciącemu nawiązać kontakt z bóstwem, uspokoić i skupić myśli (forma medytacji mantrycznej), dać poczucie łączności z tzw. uniwersalną świadomością²⁵⁹. Aby zgłębić te treści, podróżowała do Indii, gdzie pragnęła wejść na drogę duchowego oświecenia i oczyszczenia. Oddała się tam medytacji, postowi, niewiele śpiąc i przekraczając granice swoich cielesnych i mentalnych możliwości. Próbowwała przez to zrozumieć relacje między dźwiękami, jej światem wewnętrznym i duchowym²⁶⁰. Swoje odkrycia próbowała wyrazić w muzyce: jej pierwsze eksperymenty brzmiały jak modalne improwizacje oparte na podstawowych formach muzycznych. Jako multiinstrumentalistka grała na rozmaitych instrumentach, aby jak najpełniej oddać swoje duchowe przeżycia. Muzykę traktowała bowiem jako „formę medytacji i duchowego przebudzenia dla tych, którzy słuchają tego «wewnętrznym słuchem»”²⁶¹.

Od kiedy w połowie lat siedemdziesiątych zamieszkała w aszramie, jej muzyka zmieniła funkcję użytkową: nie chciała już przekonywać innych do swoich ideałów, lecz służyć talentem członkom swojej religijnej wspólnoty. Aranżowała więc tradycyjne śpiewy, jak *Hare Krishna* czy *Sita Rama*, aby powiększyć ich moc otwierania umysłu na medytację. Oprócz tego prowadziła wspólne śpiewy, łącząc w improwizacji jazz z afrykańską muzyką kościelną i muzyką azjatycką²⁶². Chciała przez to osiągnąć *Shiva-Loka* – najwyższego według hinduizmu punktu wszechświata. Pragnęła również przekazać, że „muzyka zawsze powinna być dźwiękiem miłości, dźwiękiem pokoju, dźwiękiem życia i dźwiękiem szczęścia”²⁶³.

Hinduizm wpłynął znacząco na karierę wybitnego angielskiego gitarzysty Johna McLaughlina, który rozgłos zdobył, zakładając w 1971 roku Mahavishnu Orchestra, zespół łączący ostry jazz rock z mistyczną muzyką hiduską²⁶⁴. W wieku 25 lat zafascynował się tą muzyką i stał się uczniem guru Sri Chinmoya, który nadał mu imię *Mahavishnu* oznaczające „wielki Wisznu” (jeden z trzech głównych bogów hinduskich). Odkrył wtedy, że nie jest ważne, co kto robi, lecz ważny jest stan duchowej świadomości. Podobnie jak Coltrane, McLaughlin chciał wykroczyć poza ludzką świadomość i stać się częścią boskiej świadomości, a potem odsłonić to w muzyce²⁶⁵. Zaczął więc studiować jogę i medytację transcendentalną, pobierał także lekcje muzyki u Ravi Shankara. Nauka ta miała wpływ

²⁵⁹ P. Oliver, *Hinduism and the 1960s. The Rise of a Counter-Culture*, Nowy Jork 2014, s. 133.

²⁶⁰ Bivins, *op. cit.*, s. 143.

²⁶¹ *Ibid.*

²⁶² Berkman, *op. cit.*, s. 79.

²⁶³ A. Coltrane, *Turia Sings*, Avatar Book Institute 1982, okładka płyty.

²⁶⁴ Schmidt, *op. cit.*, s. 461.

²⁶⁵ C. D. Gerard, *Spirit, Soul and New Religions*, Nowy Jork 1995, dokument online: <http://www.cs.cf.ac.uk/Dave/mclaughlin/misc/yoga.html> [data dostępu: 12.04.2016].

na relatywnie ostre brzmienie jego zespołu, które na pierwszy rzut oka kłóciło się z hinduską filozofią, lecz wyrażało jego własną ideę mistycyzmu; jakkolwiek praktykując jogę i hinduską medytację, McLaughlin nie utożsamiał się w pełni z tą religią²⁶⁶. Wybrał po prostu to, co mu się podobało: styl, instrumentarium i ideę medytacji. Mimo wszystko, zamiłowanie do hinduskiej muzyki pozostało u niego na długi jeszcze czas: po rozwiązaniu Mahavishnu Orchestra założył kolejny zespół, Shakti, gdzie oprócz niego grali wyłącznie rodowici muzycy z Indii²⁶⁷. Również jego obecny styl jest mieszanką rocka, hiszpańszczyzny, bluesa, swingu, rapu i muzyki orientalnej, tworząc przy tym fascynującą całość.

Scjentologia

Kościół Scjentologiczny jest organizacją założoną w 1951 roku przez pisarza science-fiction L. Rona Hubbarda. Z punktu widzenia religioznawstwa jest to jeden z wielu współczesnych tzw. ruchów (religii lub precyzyjniej: duchowości) pogranicza, a przez wielu uważany jest za sektę²⁶⁸. Jego członkiem jest wybitny pianista – Chick Corea, którego kariera rozpoczęła się w latach sześćdziesiątych XX wieku u boku takich muzyków, jak Cab Calloway, Herbie Mann, Stan Getz czy Miles Davis.

W 1968 roku Corea przeczytał naczelne dzieło scjentologów – książkę L. Rona Hubbarda, *Dianetykę* – i natychmiast poszedł za jej wskazaniem, praktykując „wolność w komunikacji i wolność tego, jak chce się myśleć” oraz ideę samorozwoju²⁶⁹. Widać to doskonale w jego pierwszych improwizacjach ze specjalnie założonym do tego celu zespołem o nazwie A.R.C (od ang.: *Affinity, Reality, Communication*), gdzie eksplorował nieskończone możliwości komunikowania się w nurcie free jazzu. Kolejnym krokiem na drodze muzycznych poszukiwań był założony w 1970 roku kwartet Circle, w którym każdy z członków był przez pewien czas scjentologiem, a sam Corea opisuje ich muzykę jako „coś, czym jesteśmy jako byty duchowe poza czasem i przestrzenią, w tej wiecznej chwili”²⁷⁰. Wypowiedź ta nawiązuje ściśle do wierzeń Kościoła Scjentologicznego, dla którego materia, energia, przestrzeń i czas (tzw. MEST – *Matter, Energy, Space*,

²⁶⁶ *Jakarta Jazz: 10 questions to John McLaughlin*, dokument online: <http://www.jakartajazz.com/spotlight> [data dostępu: 12.04.2016].

²⁶⁷ Schmidt, *op. cit.*, s. 461.

²⁶⁸ K. Susabowska, *Duchowość pogranicza między Kościołem a sektą, czyli o próbie klasyfikacji zjawiska*, „Zeszyty Naukowe Politechniki Śląskiej” 2013, z. 65, s. 408.

²⁶⁹ Bivins, *op. cit.*, s. 51.

²⁷⁰ Circle, *Paris Concert*, ECM Records 1972, okładka płyty.

Time) są dla człowieka więzieniem, a sama scjentologia ma posiadać stosowną wiedzę, jak się z tego stanu wydostać²⁷¹.

Najwięcej rozgłosu przyniosła jednakże jego kolejna grupa, Return To Fever, założona w 1972 roku z basistą Stanleyem Clarkiem, brazylijskim perkusistą Airto Moreirą, piosenkarką Florą Purim oraz flecistą i saksofonistą Joe Farellem²⁷². Już same okładki płyt oraz tytuły utworów (np. *Hymn Of The Seventh Galaxy*, *Romantice Warrior*) tej formacji zdradzają zainteresowanie literaturą scjentologiczną, science-fiction i pismami Hubbarda. Stylistyka muzyczna ich nagrań zawierała się natomiast w obrębie ostrej mieszanki jazzu i rocka, w której wyraźnie widać wpływy futuryzmu. Corea fascynował się bowiem eksperymentalizmem Henry'ego Cowella, transowym graniem na klawiszach Terry'ego Riley'a oraz stylem P-Funk w wykonaniu grupy Devo²⁷³. Pomimo znacznych sukcesów grupa rozpadła się pod koniec lat siedemdziesiątych, a członkowie nie wypowiadali się przychylnie o samym założycielu. Gitarzysta Bill Connors skarżył się bowiem na styl przywództwa Chicka Corei, który w imię pomocy w osobistym rozwoju muzycznym swoich kolegów stał się w pewnym momencie tak wymagający, że chciał kontrolować ich improwizacje²⁷⁴. Z kolei saksofonista Joe Farell twierdzi, że opuścił zespół z powodu „that Scientology shit”, gdyż Corea wymagał od członków grupy etyki inspirowanej właśnie scjentologią²⁷⁵.

Począwszy od lat osiemdziesiątych, Corea coraz bardziej angażował się w działalność scjentologów, do tego stopnia, że stał się jedną z ikon tej organizacji. Przysporzyło to mu zarówno wielu naśladowców, jak i wrogów, czego przykładem jest m.in. odmowa koncertu w Stuttgarcie w 1993 roku. Władze niemieckie nazwały pianistę „propagandzistą sekty scjentologów”, a Kościół Scjentologiczny został opisany jako totalitarna, biznesowa organizacja niereligijna, zagrażająca demokracji i łamiąca prawa człowieka²⁷⁶. Podobne zamieszanie odnotowano również w Polsce podczas koncertu kolęd w Archikatedrze Warszawskiej w 2011 roku. Na adres warszawskiej kurii oraz proboszcza dochodziło wiele głosów sprzeciwu i protestu wobec pianisty. Jednym z nich był artykuł

²⁷¹ Bivins, *op. cit.*, s. 51.

²⁷² Schmidt, *op. cit.*, s. 454.

²⁷³ Bivins, *op. cit.*, s. 51.

²⁷⁴ *Ibid.*, s. 52.

²⁷⁵ D. Fisher, *Forever Grateful*, „The Ottawa Citizen” 24 kwietnia 2006; T. Cumbie, *Chick Corea*, dokument online: <http://www.allaboutjazz.com/chick-corea-chick-corea-by-ty-cumbie.php> [data dostępu: 06.04.2016].

²⁷⁶ One Hundred Fifth Congress. First Session. September 18, 1997, *Religious Intolerance in Europe Today. Hearing before the Commision on Security and Cooperation in Europe*, Waszyngton 1997, s. 144-164.

Dariusza Pietreka, koordynatora Śląskiego Centrum Informacji o Sektach i Grupach Psychomanipulacyjnych KANA w Katowicach, opublikowany w „Naszym Dzienniku”. Pisał on, że:

„Scjentolodzy to bardzo niebezpieczna i destrukcyjna sekta. Jest oskarżana o przestępczość gospodarczą i stosowanie terroru psychicznego oraz o łamanie praw człowieka”²⁷⁷.

Do tego zarzutu odniósł się w specjalnym oświadczeniu ks. Rafał Markowski, rzecznik prasowy archidiecezji warszawskiej:

„Istotą muzyki jazzowej jest improwizacja, która umożliwi muzykowi wykorzystanie motywów zaczerpniętych z muzyki polskiej, w tym szczególnie kolęd polskich. Wszystkim uczestnikom życzymy wielu dobrych przeżyć związanych z koncertem”²⁷⁸.

Ostatecznie koncert odbył się, choć mimo obietnic kurii, z bożonarodzeniowego repertuaru Corea zagrał jedynie staroangielską pieśń *Greensleeves*, którą nagrał w 1961 roku Coltrane, znaną dziś pod tytułem *What Child is This?*²⁷⁹. Pomimo licznych kontrowersji dotyczących scjentologów, Corea zawsze odpierał negatywne zarzuty i tłumaczył, że to właśnie jego ruch jest wielkim promotorem tolerancji religijnej, a on sam marzy o świecie bez wojny²⁸⁰. Nie wchodząc w ocenę organizacji, do której przynależy, omawiany pianista uważany jest dziś za giganta światowego jazzu, który swoim talentem rzeczywiście wspiął się na duchowe wyżyny „czystej możliwości” i przekroczył wiele ludzkich ograniczeń w dziedzinie improwizacji.

Własne systemy religijne

Niektórzy muzycy w swoich poszukiwaniach sensu życia i istoty muzyki wytworzyli własne systemy wiary, które według nich dawały odpowiedzi na nurtujące ich egzystencjalne pytania. Zaliczają się do nich tacy twórcy, jak John Coltrane, Ornette Coleman i Horace Silver. Warto przedstawić ich drogę mu-

²⁷⁷ Cyt. [za:] *Kuria broni koncertu Chicka Corei*, dokument online: <http://ekai.pl/wydarzenia/polska/x36786/kuria-broni-koncertu-chicka-corei/> [data dostępu: 06.04.2016].

²⁷⁸ *Ibid.*

²⁷⁹ M. Bogdanowicz, *Chick Corea Świątecznie*, „Jazz Forum” 2011, nr 1-2.

²⁸⁰ Bivins, *op. cit.*, s. 52.

zyczno-religijnych inspiracji, które zaprowadziły ich do światowego panteonu gwiazd jazzu.

Historia życia saksofonisty Johna Coltrane'a jest niemal mityczna, gdyż trudno wyobrazić sobie współczesny jazz bez całej spuścizny jego kompozycji i improwizacji, na których do dziś się uczą całe pokolenia kolejnych jazzmanów. Z tego powodu został on w latach sześćdziesiątych kimś w rodzaju duchowego przywódcy swojej społeczności i wzorem do naśladowania, a Elvin Jones mówił o nim, jakoby „spotkał anioła”²⁸¹. Od jego imienia powstał również Kościół św. Johna Coltrane'a (The Saint John Coltrane African Orthodox Church), o którym będzie mowa dalej²⁸².

Analizując duchowość tej interesującej postaci, należy rozpocząć od samego dzieciństwa, gdyż Coltrane dorastał w bardzo religijnej rodzinie: obydwaj jego dziadkowie byli kaznodziejami w kościele African Methodist Episcopal Zion²⁸³. Dzięki temu, jak sam to ujął, „policyjnemu” wychowaniu, po przeprowadzce do Filadelfii, jako nastolatek rozwinął w sobie żelazną dyscyplinę i nawyk obsejnego wręcz ćwiczenia na instrumencie. Wraz z rozwojem muzycznej kariery popadł również w uzależnienie od heroiny, alkoholu, papierosów i słodczy. Doprowadziło go to do takiego stanu, że musiał być niemal cały czas pod wpływem narkotyków, przez co stał się bezużyteczny jako muzyk i ostatecznie został zwolniony przez Milesa Davisa. Będąc „na dnie”, doświadczył swego rodzaju „duchowego przebudzenia”, o czym sam mówi:

„W 1957 roku doświadczyłem dzięki łasce Boga duchowego przebudzenia, które doprowadziło mnie do bogatszego, pełniejszego i bardziej produktywnego życia. W tym czasie pokornie prosiłem o przywilej tego, bym mógł innych uszczęśliwiać przez muzykę. Jestem przekonany, że zostało mi to dane dzięki Jego łasce”²⁸⁴.

Od tego momentu, pod opieką swojej żony Naimy, całkowicie porzucił heroinę i alkohol oraz przysiągł „poświęcić swoją muzykę Bogu, któremu zawierzył swoje życie”²⁸⁵.

W ten sposób w życiu muzyka rozpoczął się nowy, niezwykle twórczy okres, naznaczony ciągłym poszukiwaniem głębszego sensu życia i muzyki. Jego obsesją stało się wtedy odkrywanie nieskończonych kombinacji harmoniczych oraz

²⁸¹ Niedziela, *op. cit.*, s. 305; Versace, *op. cit.*, s. 90.

²⁸² E. Nisenson, *Ascension. John Coltrane and His Quest*, Nowy Jork 1997, s. 164.

²⁸³ Bivins, *op. cit.*, s. 134.

²⁸⁴ Versace, *op. cit.*, s. 98.

²⁸⁵ J. C. Thomas, *Chasin' the Trane*, Nowy Jork, 1975, s. 83.

zaczytywanie się pismach autorów takich, jak Edgar Cayce, Helena Bławacka, Cyryl Scott, związanych z nurtem teozofii – światopoglądu religijno-filozoficznego głoszącego możliwość uzyskania bezpośredniego kontaktu człowieka ze światem nadprzyrodzonym i poznania jego tajemnic przede wszystkim przez mistyczne objawienie. Pasjonowały go ponadto matematyczne teorie dotyczące wszechświata i mistycyzm łączący czas, przestrzeń, dźwięk i sfery niebiańskie²⁸⁶. Nie trzymał się przy tym jednego systemu religijnego, lecz – jak wspomina Elvin Jones – studiował wiele religii z rozmaitych zakątków świata²⁸⁷. Uważał bowiem, że należy wykraczać poza wszelkie podziały, rozróżnienia czy religie. O swojej przynależności religijnej mówił natomiast, że jest „chrześcijaninem z urodzenia, lecz Prawda sama w sobie nie posiada żadnej nazwy”, a zapytany, kim w związku z tym chciałby być, odpowiadał: „chcę zostać świętym”²⁸⁸. W ten sposób chętnie przyswajał sobie zarówno elementy muzyki i religii z Azji (maqamy, ragi, itp.), Afryki (rytmy i technikę bębnienia wprawiające w trans) oraz interesował się żywo tym, co się dzieje w Ameryce, a szczególnie sprawami obywatelskimi i walką z rasizmem. Owocem tego były liczne jego występy wspierające działalność Martina Luthera Kinga i utwory – *Spiritual, Reverend King* czy *Up 'Gainst The Wall*.

Apogeum muzycznej twórczości i podzięką złożoną Stwórcy za uratowanie życia stała się bez wątpienia czteroczęściowa suita *Love Supreme*, nagrana w 1964 roku. Główne idee zawarte w tym albumie bardzo trafnie streszcza Andrzej Schmidt:

„Poszczególne części *Love Supreme* są jak gdyby sekwencją do uświadomienia sobie Bożej obecności (*Acknowledgement*), poprzez decyzję (*Resolution*), dążenie (*Pursuance*), do *Psalmu*”²⁸⁹.

Coltrane wykroczył tu znacznie poza modalizm i swoją rozbudowaną harmonię, tworząc oryginalny i bardzo osobisty styl, łączący tak odległe na pierwszy rzut oka rzeczywistości, jak free jazz, motywiczność i niemal rytualny charakter grania. Płyta ta odniosła niebywały sukces, gdyż dotychczas saksofonista sprzedawał swoje albumy w liczbie około 30 tysięcy, a ten kupiło niemal pół miliona słuchaczy²⁹⁰. Album zdobył również wyróżnienie „Album roku 1965” dwóch

²⁸⁶ Bivins, *op. cit.*, s. 134-135.

²⁸⁷ A. Brown, *John Coltrane as the Personification of Spirituality in Black Music*, [w:] *John Coltrane and Black America's Quest for Freedom...*, s. 67.

²⁸⁸ B. Ratlif, *Coltrane: The Story of a Sound*, Nowy Jork 2007, s. 108-109.

²⁸⁹ Schmidt, *op. cit.*, s. 434.

²⁹⁰ Versace, *op. cit.*, s. 109.

czołowych magazynów: „Jazz” i „Downbeat”, wyprzedzając tym samym płyty takich twórców, jak Coleman Hawkins czy Lester Young.

Od tego czasu Coltrane znacząco zmienił swój styl i nie był już zainteresowany graniem „prostego swingu 4/4”. Jego muzyka stała się jeszcze bardziej uwolniona od metrum, tonalności i harmonii, poszukująca nowych natchnień w sufizmie, religiach Wschodu, jodze, medytacji transcendentnej, kabale i astrologii. Jak sam wspomina, chciał, by to, co grał, było „rozszerzeniem czasu”, „poszerzeniem ludzkiej świadomości” oraz „siłą prawdziwego dobra”, gdyż „kiedy człowiek stanie się świadomy siły tej jedności, nie jest w stanie tego zapomnieć”²⁹¹. Duży wpływ na jego stan duchowy miał również narkotyk LSD, który zaczął regularnie brać od 1965 roku²⁹². Działanie tego środka zintensyfikowało jego doznania oraz przekonywało o słuszności idei, które napotykał podczas studiowania wspomnianych wyżej religii i systemów filozoficznych. Uważał, że dzięki temu był w stanie komunikować się z wszelkimi istotami żyjącymi, a jako muzyk osiągał stan duchowego oczyszczenia swoich uczuć i dźwięków. Wpadł również w swe go rodzaju obsesję dotyczącą numerologii, gdyż uważał, że zarówno naukowcy jak i improwizatorzy są tymi, którzy najpełniej poszukują istoty wszechświata, ukrytej w „ostatecznych wibracjach [dźwiękowych]”²⁹³. Jego maniakalne wręcz poszukiwania ukrytego w muzyce sensu wszechświata doprowadziły do krytycznych głosów ze strony fanów i odejścia muzyków, z którymi współpracował:

„Paradoksalnie, ekspresjonizm we free jazzie Coltrane’a – kulminacji jego muzycznego rozwoju – stworzył konflikt, przez który Jones i McCoy Tyner opuścili grupę. Coltrane’owskie dalsze muzyczne eksploracje z ametryczną zbiorową improwizacją, inspirowane przez nagłące go intelektualne, duchowe i humanistyczne impulsy, przekroczyły granice zaangażowania wielu jego słuchaczy. Niemniej jednak dążenia Coltrane’a, aby wyrazić wszystkie idee i uczucia, jakie miał w sobie, wytworzyły taką muzykę i dźwięk, które przyciągają nowych słuchaczy aż po dziś dzień. Jego muzyczny i kulturalny wpływ jest globalny i międzypokoleniowy. W dalszym ciągu inspiruje muzyków i niebędących muzykami tym samym przesłaniem o jedności, poświęceniu i wolności”²⁹⁴.

Interesujące jest to, że ten ostatni etap życia wybitnego saksofonisty przez wielu współczesnych mu muzyków opisywany był również w kategoriach metafizyki i religii. Dla przykładu – perkusista Elvin Jones mówił o nim jako o „anielu”,

²⁹¹ Bivins, *op. cit.*, s. 137.

²⁹² Nisenson, *op. cit.*, s. 166.

²⁹³ *Ibid.*, s. 193.

²⁹⁴ Brown, *op. cit.*, s. 70.

wierząc, że „jeśli istnieje coś takiego, jak człowiek doskonały, to jest nim właśnie John Coltrane”²⁹⁵. Archie Sheep wspominał o tym, że „czuł się [na jego koncertach], jakby w Kościele. Jego muzyka przeskoczyła z poziomu muzyki świeckiej na poziom sakralnej muzyki świata”²⁹⁶. Dziennikarz Spencer Weston pisał z kolei, że muzyka Coltrane’a była czymś w rodzaju Księgi Apokalipsy i ukazywała roztrzaskiwanie się świata²⁹⁷. Muzułmański muzyk Yusef Lateef, słuchając saksofonisty, słyszał natomiast pieśni islamu, a Marcus Strickland odbierał ostatnie nagrania jako kościelne kazania²⁹⁸. Trębacz Charles Tolliver powiedział z kolei wprost: „On był Bogiem”²⁹⁹.

Wszystko to sprawiło, że niektórzy fani Coltrane’a zaczęli czcić go w kategoriach religijnych. Jeszcze za życia, w szczytowym okresie jego kariery (po 1965 roku), zdarzało się, że publiczność (w 90% murzyńska) podczas jego koncertów wstawiała i unosiła ręce, jak podczas mszy³⁰⁰. Natomiast po jego śmierci w 1967 roku Doug Ramsey zainicjował spotkania wielbicieli, na których w centrum umieszczona było zdjęcie saksofonisty z albumu *A Love Supreme*. Niektórzy zaczęli wierzyć, że Miles Davis jest jego kolejnym wcieleniem (awatarem), a sam Coltrane jest posłańcem Bożej miłości i mocy, posłanym, aby pełnić „dźwiękową misję w kościołach i na ulicach”³⁰¹. Takie poglądy trafiły na podatny grunt, gdyż wiele ewangelickich kościołów w owym czasie wykorzystywało jazz jako własną muzykę sakralną. Ostatecznie powstał z tego wszystkiego Kościół św. Johna Coltrane’a, którego charakterystycznym znakiem jest ikona artysty, wykonana w stylu bizantyjskim, trzymającego w jednej ręce saksofon, a w drugiej spisane słowa swojego przesłania: „Let us sing all songs to God”. Badacz religijności w jazzie Jason C. Bivins opisuje tę wspólnotę w następujący sposób:

„Przeniesiony z wcześniejszego miejsca, kościół ten jest pełen naturalnego światła, z kolorowymi muralami, zapisanymi słowami pieśni, powiedzeniami Coltrane’a. Z widocznymi wszędzie cytatami z Biblii, muzykami i tancerzami o różnym poziomie umiejętności i energią w czasie trwania nabożeństwa. W środku jest biskup Marina King – saksofonistka ubrana w szaty w kolorze fuksji i pioskę, przewodząca muzyce. Jest czytanie Bi-

²⁹⁵ Bivins, *op. cit.*, s. 138.

²⁹⁶ *Ibid.*

²⁹⁷ S. Weston, „Cadence” 3, sierpień 1977, s. 29.

²⁹⁸ L. Brown, *Conversation with Yusef Lateef*, [w:] *John Coltrane and Black America's Quest for Freedom...*, s. 198; Nisenson, *op. cit.*, s. 213.

²⁹⁹ *Ibid.*, s. 149.

³⁰⁰ Niedziela, *op. cit.*, s. 343.

³⁰¹ Bivins, *op. cit.*, s. 138-139; Więcej informacji można znaleźć na oficjalnej witrynie internetowej wspólnoty: <http://www.coltranechurch.org/> [data dostępu: 07.04.2016].

blii, są kazania ubogacone okazijnymi cytatami Malcolma X lub Cornela Westa.

Jest też rytuał: na rozpoczęcie nabożeństwa słyhać wezwanie zza ściany – «Niech uformuje się procesja!». Jest również wyznanie boskości Chrystusa i świętości Johna Coltrane’a. Występuje tu również responsoryjność (ang. *call and response*) zgromadzenia i znak krzyża. Ważne miejsce zajmuje tu zespół, który przewodniczy «rytuałom dźwiękowym» – z charakterystycznym sakralnym, a jednocześnie kameralnym nastroju wykonuje utwory Coltrane’a, tradycyjne hymny i inne pieśni (np. Boba Marleya). Kiedy wykonywany jest utwór *Spiritual*, recytowane są słowa pieśni saksofonisty albo odbywa się jam, wszyscy zebrani mają świadomość, że tworzą «liturgię», wzorowaną na chrześcijańskiej liturgii, pełnej modlitw i wyznań³⁰².

W 1982 roku wspólnota ta została wcielona do African Orthodox Church – kościoła założonego przez organizację Universal Negro Improvement Association’s George McGuire. Łączy on katolicki i prawosławny formalizm z afrykańską wrażliwością muzyczno-rytmiczną, pieśniami spirituals i duchowością katolicką. O tym, jak ważna jest dla tej wspólnoty muzyka Coltrane’a, świadczą choćby słowa diakona Marka Dukesa, który twierdzi, że do tego Kościoła można wejść przez doświadczenie „muzycznego chrztu”³⁰³.

Kolejnym przykładem religijnego synkretyzmu pośród muzyków jazzowych jest osoba Ornette Colemana, określana w skrajny sposób, począwszy od „Nowego Parkera” czy geniusza (otrzymał bowiem nagrodę Grammy i Pulitzera), aż po muzycznego szarlatana³⁰⁴. Uchodził za oryginalną, tajemniczą i dziwną osobę: był multiinstrumentalistą samoukiem, ekscentrykiem i vegetarianinem, interesował się również sektami, filozofią i duchowością³⁰⁵. Dzięki temu stworzył jedyny w swoim rodzaju freejazzowy system, który nazwał harmolodyką (od ang. słów: *harmony, movement, melody*), akcentujący równouprawnienie tonacji i współgrających w zespole, odrzucając tym samym podział na solistę i zespół³⁰⁶.

Coleman wychował się w pobożnej chrześcijańskiej rodzinie; jak sam wspominał: „chodziliśmy od kościoła do kościoła, aby słyhać muzyki gospel”³⁰⁷. Jako nastolatek o mało co nie porzuciłby muzyki z powodu pobicia na tle rasowym, gdyby nie jego matka, która używając religijnych argumentów („chcesz, aby ktoś

³⁰² *Ibid.*, s. 139-140.

³⁰³ <http://deacondukes.blogspot.com>, dokument online [data dostępu: 07.04.2016].

³⁰⁴ Bivins, *op. cit.*, s. 223.

³⁰⁵ Niedziela, *op. cit.*, s. 340.

³⁰⁶ Schmidt, *op. cit.*, s. 438.

³⁰⁷ J. Litweiler, *Ornette Coleman: A Harmolodic Life*, Nowy Jork 1992, s. 24.

placił za twoją duszę?”) zmotywowała go do dalszych ćwiczeń³⁰⁸. Dzięki tym słowom poczuł się jakby „powtórnie ochrzczony”, a muzykę zaczął postrzegać jako przestrzeń czystą duchowo, niosącą za sobą wysokie wartości moralne³⁰⁹. Od tego momentu, jeszcze jako nastolatek, dużo koncertował i poznawał coraz to nowe miejsca, muzyków i zespoły, co miało niebanalny wpływ na jego własny, oryginalny styl muzyczny. Ważnym miejscem podczas jego tras koncertowych były kościoły, gdzie mógł grać to, co chciał, „bez poczucia winy”³¹⁰.

Po przeprowadzce do Los Angeles w 1951 roku ożenił się z wiolonczelistką Jayne Cortez, dzięki której w roku 1954 przyłączył się do grona wyznawców Świadków Jehowy. W tym czasie powstały załączki harmolodyki, o której mówił: „każda nuta jest kosmosem; każda nuta jest twoim życiem”³¹¹. Dzięki tej filozofii chciał wyzwolić się z tradycyjnych systemów muzycznych i rozwiązań, lecz – co warto podkreślić – nie tylko odnosząc do muzyki, lecz w każdym innym aspekcie życia. Przez swoje nowatorskie idee spolaryzował środowisko jazzmanów, które nazywało go bądź to muzycznym „mesjaszem”, bądź „szarlatanem”³¹².

Ostatecznie Coleman opuścił Świadków Jehowy, uważając się za tego, kto gra coś w rodzaju muzyki folk, która może oświecić ludzi o „otwartych uszach”. Kontynuował również swoje duchowe poszukiwania, skupiając się na miłości i poczuciu przynależności. W 1960 roku przystąpił do nowego synkretycznego ruchu religijnego o nazwie Naród Islamu, zrzeszającego ludność afroamerykańską i głoszącego czynne stawianie oporu przeciw dyskryminacji i rasizmowi³¹³. Zmieniła się przy tym jego muzyka: sfrustrowany społeczną nienawiścią, zaczął grać bardziej melancholicznie, abstrakcyjnie i niezależnie, wydając z siebie „płacz serca”, wyrażając tym samym własną duchowość³¹⁴.

Ważnym momentem jego muzyczno-egzystencjalnych poszukiwań była podróż do Nigerii. Odkrył tam, że człowiek potrzebuje jedynie „ludzkiej formy” i „planetarnego obywatelstwa”³¹⁵. Wyrażenia te rozumiał jako pewien wspólny język dla różnych ras czy kultur, oparty na humanizmie, „kosmicznej świadomości” i na muzyce, która już w samej warstwie melodycznej ma gwarantować równość

³⁰⁸ D. Grogan, *Profile: Ornette Coleman*, „People” 13 października 1986, s. 108.

³⁰⁹ *The Other Languge: Jaques Derrida Interviews Ornette Coleman*, 23 czerwca 1997, s. 323, dokument online: <http://jazzstudiesonline.org/files/jso/resources/pdf/TheOthersLanguage.pdf> [data dostępu: 11.04.2016].

³¹⁰ *Ibid.*, s. 324.

³¹¹ Litweiler, *op. cit.*, s. 19.

³¹² Bivins, *op. cit.*, s. 224.

³¹³ Litweiler, *op. cit.*, s. 80.

³¹⁴ V. Wilmer, *As Serious as Your Life: The Story of the New Jazz*, Nowy Jork 1992, s. 66.

³¹⁵ Bivins, *op. cit.*, s. 226.

wszystkich dźwięków. W poszukiwaniu tych ideałów udał się w 1973 roku do Maroka, gdzie chciał odnaleźć owianą legendą wioskę, w której mieszkała wspólnota zwana Master Musicians of Joujouka. Była to – w opinii Colemana – idealna społeczność ludzi mówiących różnymi językami, chodzących w różnych ubraniach i oddających cześć różnym bogom, nieprzerwanie dniem i nocą wykonujących muzykę. Wielkie wrażenie wywarła tam na saksofoniście niczym nieskrępowana wolność w improwizacji i rytualne rozumienie muzyki jako doświadczenie duchowego oczyszczenia, gdzie „anioły dźwięku” wypędzają z człowieka „demony egoizmu”³¹⁶. Odkrył tam również, że improwizacja jest swego rodzaju spotkaniem ze „źródłem stworzenia”, które tradycyjnie zwykło nazywać się „bogiem”. Jednakże jego spotkanie z owym bóstwem było dla niego doświadczeniem „ciemności”, po którym dopiero należy tworzyć piękno i radość³¹⁷.

Egzystencjalne poszukiwania Colemana szybko znalazły praktyczne przełożenie na jego muzykę. Wierzył bowiem, że jego harmolodyczny system jest w stanie wyrazić prawdziwą istotę ludzkiej duszy: „jeśli zastosujesz twoje uczucia do dźwięku, prawdopodobnie stworzysz dobrą muzykę”³¹⁸. Uważał ponadto, że proponowany przez niego styl grania jest w stanie połączyć ludzi w jedną wielką rodzinę; dlatego założył Caravan of Dreams in Fort Worth – nocny klub muzyczny, mający stać się „atrakcyjnym dla odbiorców miejscem spotkań, którzy chcą korzystać z nowych form muzyki, tańca, poezji i filmu, zaprojektowanym i zarządzanym przez i dla artystów”³¹⁹. Uważał bowiem, że skoro muzyka jest święta sama w sobie, to ma moc przemienić odizolowanych od siebie ludzi we wspólnotę, pokazując im, co znajduje się wewnątrz nich i jedynając jednocześnie wszelkie ludzkie konflikty i spory. Powołując się na Biblię, pokazywał również, jak bardzo wierzył w potęgę człowieczeństwa:

„Jest powiedziane w Biblii, że na początku Bóg stworzył światło. Nic nie ma natomiast nic o tym, że Bóg stworzył słońce, prawda? Może to oznacza, że właśnie istoty ludzkie są tym prawdziwym światłem”³²⁰.

W tym rozumieniu jego harmolodyka miała wydobyć z każdego owo „wewnętrzne światło” i wprowadzać na ziemi wzajemną miłość i szacunek. Mało

³¹⁶ W. Allen, *Ornette Coleman: Music Is a Verb*, „All About Jazz”, 21 września 2009.

³¹⁷ Bivins, *op. cit.*, s. 226-227.

³¹⁸ Litweiler, *op. cit.*, s. 168.

³¹⁹ O. Coleman, *In All Languages*, Caravan of Dreams Productions 1987, okładka płyty.

³²⁰ Litweiler, *op. cit.*, s. 116.

tego, Coleman wierzył, że jeśli muzycy dobrze wykonują to, co do nich należy, udowadniają przez to innym istnienie Boga³²¹.

Własny system religijny jest domeną również jednego z największych piani-
stów wszech czasów – Horacego Silvera, który wierzył w uzdrawiającą moc mu-
zyki. Był współtwórcą stylu hard bop, zakładając z Artem Blakeyem zespół The
Jazz Messengers. To, co wyróżniało go od wielu innych jazzmanów, to nienaganny
styl życia: nie pił, nie palił i nie narkotyzował się³²². Uważał bowiem, że jedną
z najważniejszych rzeczy w życiu jest samorozwój, obejmujący zarówno własne
ciało, jak i sferę duchową³²³. Choć wzrastał w Kościele Metodystycznym, gdzie
jako dziecko poznał muzykę gospel, nie poszedł dalej za tą religią³²⁴, uważał się
bowiem za wyznawcę wszystkich religii na raz, nie utożsamiając się jednocześnie
z żadną konkretną. Wypowiedział się o tym obszernie w wywiadzie z Krystianem
Brodackim, podczas jednego z festiwalu „Umbria Jazz” w Perugi. Okazją ku temu
było założenie własnej wytwórni fonograficznej o nazwie Silveto:

„Silveto jest unikalna nie tylko dlatego, że nagrywa samopomocową,
metafizyczną muzykę holistyczną [ang. *self-help metaphysical holistic mu-
sic* – K. B.], lecz także dlatego, że według mojej wiedzy jest jedyną firmą
fonograficzną, która ma grupę modlitewną, afiliowaną przy niej: Silveto
Prayer Group, z osiemdziesięcioma członkami. Modlimy się codziennie za
tych chorych, którzy proszą nas o modlitwę. Zachęcamy ludzi, by do nas
telefonowali lub pisali, jeżeli oni lub ich bliscy są chorzy, czeka ich ope-
racja lub mają problemy psychiczne. Wpisujemy ich na naszą listę i przez
miesiąc modlimy się za nich. Do każdej nowej płyty wydanej przez Silve-
to dołączamy broszurę ze świadectwami ludzi, którzy piszą na przykład:
«Dziękuję za wsze modlitwy: byłem operowany w szpitalu i wszystko
poszło dobrze. Teraz wracam do zdrowia i myślę, że to dzięki waszym
modlitwom».

Grupy modlitewne to nic nowego, były w USA od lat. Ale jestem pierw-
szym, kto założył taką grupę w powiązaniu z wydawnictwem płytowym,
wydawnictwem, które promuje leczenie muzyką i modlitwą.

– Czy wierzysz w Boga? – zapytałem.

³²¹ R. Radano, *New Musical Figurations: Anthony Braxton's Cultural Critique*, Chicago 1993, s. 70.

³²² Niedziela, *op. cit.*, s. 286.

³²³ J. Woodard, *Horace Silver: Feeling Healing*, „JazzTimes” styczeń/luty 1998, dokument on-
line: <http://jazztimes.com/articles/21295-horace-silver-feeling-healing> [data dostępu: 14.04.2006].

³²⁴ M. Schudel, *Horace Silver dies; pianist and composer helped define hard-bop jazz*, „The Washington Post” 19 czerwca 2014, dokument online: https://www.washingtonpost.com/entertainment/music/horace-silver-dies-pianist-and-composer-helped-define-hard-bop-jazz/2014/06/19/824ab74a-f7c2-11e3-a606-946fd632f9f1_story.html [data dostępu: 14.04.2016].

– Jak najbardziej. Nie wyznaję jednak jakiejś określonej religii. Czuję, że w pewnym sensie należę do wszystkich religii. Tak jak należę do całej muzyki. Z pewnością nie umiałbym grać każdego rodzaju muzyki, ale każdy szanuję. Może jakiś styl lubię bardziej niż inny, może kogoś nie lubię, ale szanuję wszystkie. Tak jest i z religią. Czuję szacunek wobec wszystkich, ale mam swoje preferencje. Może są i takie religie, których w ogóle nie lubię, ale je szanuję, bo wiem, że każda religia jest dla kogoś ważna. Ponieważ mam naturę dociekliwą, sprawdzam je wszystkie. Biorę trochę z jednej, trochę z drugiej i tworzę z tego moją osobistą religię. To mi bardziej odpowiada, niż żebym miał być katolikiem czy baptystą, czy anglikaninem, czy buddystą, czy Hare Krishna”³²⁵.

Zakończenie

Na wstępie postawiono pytanie: czy jazz może mieć coś wspólnego z religią? Przeprowadzone badania pokazały, że tych związków – wbrew niektórym społecznym stereotypom – jest bardzo dużo. Bezsprzecznie zatem można mówić o zjawisku religijnych inspiracji w twórczości muzyków jazzowych.

Jak pokazano w pierwszej części artykułu, muzyka – odkąd tylko pamięta ludzkość – była w jakiś tajemniczy i szczególnie sposób związana z religią. Pełniła niemal od zawsze służebną funkcję względem religii: próbowała wyrazić to, co niewyraźne słowami i innymi formami komunikacji. Ponieważ, w przeciwieństwie do innych sztuk, jest ona tworzona w czasie, a nie przestrzeni, posiada w sobie unikalną zdolność natychmiastowej ekspresji ludzkiego wnętrza. Środkami wyrazu są tutaj śpiew, gra na instrumencie i ruch sceniczny, które (bardzo często w połączeniu z różnego rodzaju używkami) potrafią wprowadzić artystę w stan religijnego uniesienia, a nawet transu. Muzyka w religii posiada zatem funkcję użytkową: jest nośnikiem modlitw (a nieraz przekleństw), pełni rolę oczyszczającą, uzdrawiającą, zwiększa sugestywność nauczania i uświetnia różnego rodzaju nabożeństwa oraz celebracje religijne.

Bliskie związki muzyki z religią od dawien dawna prowokowały wielu myślicieli do refleksji: czym w swej najgłębszej istocie jest muzyka i dlaczego posiada tak bliskie związki z religią? Niektóre rozwiązania tego problemu zostały przedstawione na łamach niniejszej pracy głównie z perspektywy chrześcijaństwa. Religia ta, asymilując dorobek wielu filozofów starożytności, na przestrzeni dziejów wykształciła bowiem najbardziej rozbudowaną, systematyczną i odpowiadającą wielu muzykom koncepcję natchnienia, Boga jako dawcy talentu muzycznego

³²⁵ Brodacki, *W poszukiwaniu prawdy...*, s. 309-310.

i muzyki jako jednego z ważniejszych elementów kultu. Podniosła przy tym muzykę do takiej rangi, że nie postrzega jej jako dodatku do liturgii, lecz jako jej integralną część. W ten sposób zrodziła się chrześcijańska koncepcja sakralności muzyki – patrzenia na nią w kategoriach świętości, transcendencji i majestatu.

Interesującym zjawiskiem stało się zmieszanie owej wzniosłej i świętej muzyki Europejczyków (zaliczanej współcześnie do muzyki klasycznej) z muzyką murzyńskich niewolników, przywożonych do Ameryki począwszy od XVII wieku. Ów wyjątkowy konglomerat obydwu światów, tradycji i religii doprowadził do powstania nowych gatunków muzyki religijnej, takich jak gospel, jubilee, song sermon, spirituals, a ostatecznie na przełomie XIX i XX stulecia do powstania zupełnie nowego gatunku muzyki świeckiej – jazzu. Przez pewien czas jazz stał się synonimem „zepsutej” i „brudnej” muzyki, lecz ostatecznie w połowie XX wieku, za sprawą takich twórców jak Duke Ellington i Mary Lou Williams, oficjalnie powrócił do swoich religijnych korzeni. Pomimo tej – na pierwszy rzut oka – swoistej nieobecności religijnych wątków w muzyce przez cały czas istniała pokaźna liczba twórców jazzowych, którzy w różny sposób bądź przyznawali się do danej religii bądź bardzo wyraźnie zaznaczali jej istnienie w swoim życiu i muzyce. Na podstawie przeprowadzonych analiz można wyróżnić kilka sposobów obecności religii w ich dorobku artystycznym:

1. Werbalne wyznanie swojej wiary. Wielu muzyków jawnie deklarowało swoją wiarę. Przejawiało się to głównie w podziękowaniach pod adresem Boga podczas koncertów, na okładkach płyt, w nazewnictwie utworów, wywiadach, świadectwach i autobiografiach (np. Duke Ellington, Billy Harper, Leszek Możdżer, Ornette Coleman, Chick Corea).

2. Formy związane z muzyką religijną (sakralną). Przejawem tej formy obecności religii w życiu było komponowanie utworów wyrażających wprost religijne treści³²⁶. Niektórzy twórcy nawiązywali do klasycznych form, takich jak msza, oratorium, hymn (np. Mary Lou Williams, Lalo Schifrin, Dave Brubeck). Inni tworzyli muzykę na potrzeby swojej wspólnoty religijnej (Alice Coltrane). Jeszcze inni tworzyli zupełnie nowe formy muzyczne, łącząc świat jazzu z muzyką sakralną (Duke Ellington, John Coltrane, Wynton Marsalis).

3. Poszukiwania źródeł swojego talentu i wyjaśnienia tajemnicy tworzenia muzyki. Dla wielu jazzmanów muzyka stała się tak ważną częścią życia, że próbowali zrozumieć ją w kategoriach uniwersalnych i transcendentnych. Było to poszukiwanie własnej tożsamości, pewnej filozofii życia i próba odnalezienia

³²⁶ Swoistą formą obecności tematyki religijnej w twórczości muzyków jazzowych są kolędy i piosenki świąteczne. Wydaje się, że nagrywanie albumów bożonarodzeniowych posiada dziś bardziej charakter komercyjny niż duchowy, dlatego ten gatunek muzyki został pominięty w niniejszym opracowaniu.

takiej religii, która będzie w stanie wyjaśnić i wyrazić to, co znajdowało się w ich wnętrzu, jakkolwiek by je nazywać (serce, dusza, jaźń itp.). Przykładem tego są m.in. John Coltrane, Ornette Coleman, Horace Silver, Mary Lou Williams, Dizzy Gillespie.

4. Inspiracje wybranymi aspektami danej religii. Zdarzało się, że muzycy albo nawracali się na pewną religię z praktycznych powodów, albo wykorzystywali daną jej część, która pobudzała ich twórczość (np. skale, instrumentarium, formy, przesłanie). Art Blakey został zafascynowany ideałem równości i braterstwa w islamie. Herbie Hancock został pociągnięty improwizacją swojego basisty, który był buddystą. Sonny Rollins docenił rolę medytacji i jogi, która pozwalała mu się lepiej skoncentrować na graniu. John McLaughlin wykorzystał hinduskie skale, brzmienie i instrumentarium. Horace Silver wierzył w uzdrawiającą moc muzyki i założył do tego celu grupę modlitewną.

Należałoby dodać, że przedstawiony podział może być w pewnym sensie sztuczny, gdyż dla wielu jazzmanów muzyka i religia stały się tak integralną częścią życia, że trudno w jakiś radykalny sposób oddzielać od siebie obydwie rzeczywistości. Powyższe podsumowanie pozwala jednakże zobaczyć pewną panoramę wzajemnych zależności muzyki z religią i ukazać najważniejsze kierunki inspiracji sferą *sacrum* w jazzie. Dla uczciwości należy również powiedzieć, że dla niektórych muzyków jazzowych ich wiara jest drażliwym bądź nieobecnym w życiu tematem (np. Gil Evans), inni, uważając się za religijnych, nie przyznają się wprost się do żadnej religii (np. Pat Metheny), a dla wielu sama muzyka stała się ich własną religią (John Coltrane)³²⁷.

Przedstawione rozważania, choć w pewien ogólny sposób wyczerpały temat, są jedynie zarysowaniem złożonego problemu, jakim są wzajemne relacje pomiędzy religią a twórczością muzyków jazzowych. Temat wydaje się na tyle ciekawy, że zachęca do podjęcia dalszych badań. Interesującym studium byłoby zajęcie się określoną religią w kontekście jazzu bądź też studium komparatystyczne dla różnych odłamów danej religii. Inny trop – to przebadanie religijności jazzmanów w obrębie danego kraju, stylu czy danej epoki. Równie intrygujące mogłoby być szczegółowe przestudiowanie życiorysu konkretnego muzyka, uwzględniające historię jego duchowych poszukiwań, nawrócenia czy sposobów wyrażania swojej wiary.

Podsumowaniem przeprowadzonego dyskursu niech będą słowa ks. Jarosława Mereckiego, który, pisząc o jazzie, próbuje dotrzeć do najgłębszej jego warstwy – metafizyki:

³²⁷ Brodacki, *W poszukiwaniu prawdy...*, s. 306, 311-312.

„Piękno to rzadka rzecz. Można dodać – to piękno, które prowadzi do najgłębszych duchowych przeżyć, to «rzadka rzecz», gdyż jego zaistnienie wymaga spełniania zarówno obiektywnych warunków dotyczących samego dzieła muzycznego, jak i warunków subiektywnych, czyli odpowiedniej percepcji po stronie podmiotu. Kiedy jednak te warunki zostaną spełnione, pojawia się piękno, które jest w stanie odnawiać i przemieniać nasze życie”³²⁸.

SUMMARY

The main purpose of the dissertation is an attempt to answer the question of how religion inspired and still inspires the works of jazz musicians. Some people think that jazz and religion have nothing in common or even that they are in opposition. The present article tries to show that this common way of thinking is not correct: jazz grew from religious music, and owing to its creative freedom (improvisation) it can be very a good way of expressing religious feelings. The thesis consists of two major parts. The first part contains an attempt to systematize the relationship between music and religion. Relying on the knowledge about ethnography and religion, the author discusses the subordinate role of music in relation to religion. The next chapter presents the most important philosophical and theological attempts to explain the phenomenon of music. The last chapter is devoted to the presentation of the religious roots of jazz. The second part discusses the works of selected jazz musicians in the context of different religions. Featured here are the following faiths: Christianity, Islam, Buddhism, Hinduism, Scientology and some original religious systems. At the end of the paper there is a summary. The author proves that over the centuries religion has accompanied and inspired the works of the most famous musicians who have gone down in history as outstanding jazz musicians. Many of them openly declared their faith, thanked God on CD's, in interviews, in the titles of songs. Many of them created forms associated with religious (sacred) music. Others sought in the spiritual world their identity, sources of their talent and mystery of making music, and some were inspired by selected aspects of religion.

³²⁸ Merecki, *op. cit.*, s. 302.